

REVISTA

del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"

25



Abras
 Arancet Ruda
 Carrizo Rueda
 Dubatti
 Fernández Calvo
 Ferrari
 García Brunelli
 Giacosa
 González
 Goyena
 Morla
 Mosca
 Novoa
 Pedrotti
 Pérsico
 Polo
 Pozzo
 Roubina
 Saitta
 Sciammarella
 Suárez Urtubey
 Veniard
 Vittacco
 Wolkowicz



Instituto de Investigación
Musicológica "Carlos Vega"

PREMIO KONEX 2009

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES



**UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES**
Rector: Pbro. Dr. Víctor Manuel Fernández

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
Decano: Mtro. Guillermo Scarabino

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
"CARLOS VEGA"**
Directora: Dra. Diana Fernández Calvo

Editores:
Dra. Diana Fernández Calvo – Lic. Nilda Vineis

Comité Editorial:
Dr. Enrique Cámara (España), Lic. Clara Cortazar (Argentina), Dr. Pablo Cetta (Argentina), Dr. Antonio Corona
Alcalde (México), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Argentina), Dr. Juan Pablo González (Chile), Lic. Héctor
Goyena (Argentina), Dr. John Griffith (Australia), Dr. Juan Ortiz de Zárate (Argentina), Dr. Víctor Rondon (Chile),
Dr. Héctor Rubio (Argentina), Dra. Amalia Suarez Urtubey (Argentina), Lic. Yolanda Velo (Argentina).

Referato del presente número:
Dr. Antonio Benito (Perú), Dr. Enrique Cámara (España), Dr. Pablo Cetta (Argentina), Dra. Diana Fernández Calvo
(Argentina), Dr. Juan Pablo González (Chile), Dr. Rubén López Cano (España),
Lic. Mario Muscio, Dra. Melanie Plesch (Australia)

Coordinadora de Reseñas:
Dra. Melanie Plesch

Los artículos y las reseñas firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

Diseño: Julián Mosca, Diego Alberman

Imagen de tapa:
Boceto de la puesta en escena de "La salamanca" de Ricardo Rojas con musicalización de Carlos Vega. Fondo
Documental "Carlos Vega" del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la UCA.

Los autores de los artículos publicados en el presente número autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones. The Institute is interested in interchanging publications. Das Institut ist an dem Austausch der Veröffentlichungen interessiert. L'institut est intéressé à échanger des éditions. L'istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni

I.S.S.N: 1515-050X
Hecho el depósito que marca la ley 11.723.
Registro de propiedad intelectual en trámite
Impreso en la Argentina – Printed in Argentina
Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Av. Alicia Moreau de Justo 1500- C 1107AFC Buenos Aires
Telefax (54-011) 4338-0882 E-mail: iim@uca.edu.ar
www.uca.edu.ar/facultades/organismos/iimcv

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA OBRA DE CARMELO SAITTA A PARTIR DEL ANÁLISIS DE '2x4' PARA VOZ Y UN PERCUSIONISTA (1978)

MARIANO VITACCO

Resumen

A través del análisis de *2x4* (1978), de Carmelo Saitta, se extraen conclusiones sobre algunos aspectos de su lenguaje musical, especialmente los vinculados con el uso de la percusión y el tratamiento de la voz.

Palabras clave: percusión - Carmelo Saitta - secuencias tímbricas - texturas no temperadas.

Abstract

Taking the analysis of *2x4* (1978) by Carmelo Saitta as a starting point, we can obtain some conclusions about his musical language, especially those connected with the use of percussion and the treatment of the voice.

Key words: percussion - Carmelo Saitta - timbre sequences - non-equally tempered textures.

1. Introducción

El presente escrito se propone el análisis de la obra *2x4*, de Carmelo Saitta, a fin de extraer algunas conclusiones que nos permitan conocer ciertos aspectos de su lenguaje musical.

2x4 es una obra compuesta para voz y un percusionista, con la particularidad de que la cantante tiene a su cargo la ejecución de un segundo *set* de percusión; mientras que el percusionista asume una breve parte de canto. De estas circunstancias surge el título de la pieza: dos intérpretes ejecutan cuatro partes. El título, entonces, no está referido a una cuestión métrica ni alude al tango. Tiene una duración aproximada de diez minutos, y se compone de tres secciones o piezas que se integran natural y necesariamente, conformando un conjunto homogéneo.

La obra fue elegida porque marca el comienzo de una nueva etapa en la tarea compositiva de Saitta¹; en ella se manifiestan, en estado embrionario (pero ya de modo evidente), una serie de ideas y preocupaciones que resultarán relevantes en el desarrollo posterior de su trabajo. Asimismo, es interesante el análisis del tratamiento del texto y del uso de la voz en relación a la percusión.

Estrenada en 1978, con muy buen recibimiento de público y crítica, *2x4* está dedicada a la cantante Lucía Maranca. Ha sido editada por Ricordi.

2. El texto

El compositor saca provecho de un sugerente poema perteneciente a los *Canti popolari siciliani* (anónimos); concretamente, uno de los *Canti d'more, dolore, sdegno*, recopilados por los musicólogos italianos Vigo, Marino y Pitré, tal como se indica en la edición de Ricordi.

El poema es el siguiente:

O cara amanti, scavami'na fossa, sdidaccamicci dintra, e poi vattinni; e doppu lánnu dunacci una smossa, vidi a chi sugnuuntu, e prijatinni. / Carni nun cci nn'é cchiú supra di l'ossa, fattinni un paru d'áli, e jocatilli; a cui po'ti dumanna, dicci: Stóssa sú di lu primu chi'm brazza mi tinni.

Oh cara amante, cávame una fosa, tírame dentro y aléjate; vuelve al año y remuévela, fijate a lo que he llegado y vanaglóriate. / Carne no queda sobre los huesos, con ellos hazte un par de dados y juégalos, a quien te pregunte dile: estos huesos son del primer hombre que me tuvo en sus brazos.

3. El orgánico

Veremos que la funcionalidad del orgánico elegido por Saitta -y su personal modo de uso- se ajusta al contenido musical de la obra; y éste, a su vez, traduce magistralmente el espíritu del poema. Adviértase la complejidad del texto: en una primera lectura sobresale su carácter primario, impulsivo. Enseguida captamos su ambivalencia: oscuro y a la vez luminoso; cargado de tristeza y a la vez corrosivo, cáustico;

¹ El compositor considera a *2 x 4* una “obra bisagra” en su carrera (Entrevista con C. Saitta - 2009).

profundamente amargo, pero también celebratorio de un amor que imaginamos apasionado e iniciático.

Estos matices le otorgan al texto una carga dramática que, afirmamos, se escucha en la música de Saitta. Lo iremos puntualizando a través del análisis secuencial de la obra e intentaremos descifrar el modo en que una serie de recursos técnicos y compositivos se convierten en una obra artística.

Adelantamos que, en *2x4*, la voz y los instrumentos asumen diversos roles: a) se funden en texturas y combinaciones tímbricas de mayor o menor complejidad; b) se despliegan generando más de un plano en la trama polifónica (generalmente así sucede); c) se expresan con una funcionalidad melódica; d) actúan como objetos sonoros evocativos con contenido fuertemente expresivo (un pasaje del glockenspiel se convierte en una cajita de música que evoca un mundo infantil o alucinado; un motivo rítmico-melódico de carácter popular remite a una canción de cuna y a la vez a un ámbito rural, rústico).

Debe destacarse, en el set de percusión, el diseño de *subsets* (o subgrupos) en base a la afinidad tímbrica de los instrumentos que los conforman; también, el uso de técnicas extendidas de ejecución (y de diversos tipos de toque), mediante los cuales se obtiene una mayor complejidad en el espectro de los sonidos resultantes; asimismo, se esboza el concepto de ‘escala de timbres’ —que Saitta desarrollará en obras posteriores—, a través de transiciones o ‘modulaciones’ entre diversos grupos de instrumentos.

La cantante (designada en la partitura con el número 1) tiene a su cargo la ejecución de los siguientes instrumentos: un par de claves, un vibraslap, un juego de campanas de viento de bambú (*wind chimes*), una cuica, un bastidor (*kabuki drum*), una pandereta, una grimbarada (arpa de boca), un par de platillos de dedos (*finger cymbals*) y un glockenspiel. Ejecuta todos los instrumentos con baqueta blanda. El glockenspiel es ejecutado con 4 dedos.

El percusionista (designado con el número 2) ejecuta un variado set percusivo: una xilorimba, cuatro *temple blocks*, tres *wood blocks*, una castañuela de mango, una maraca aguda, un reco reco, un par de bongoes, un par de tumbadoras (congas), dos roto toms (de 8 y 6 pulgadas), dos toms toms (de 18 y 16 pulgadas), ocho tubos con parche de goma (boo-bams), cuatro triángulos de diferente altura), tres cencerros, una kalimba, dos platillos (ride de 16 pulgadas, uno de ellos con tilter), un platillo (ride de 18 pulgadas), un platillo chino de 20 pulgadas, y un pedal de bombo (para tom

tom de 16 pulgadas). Emplea diversas baquetas y variados tipos de toque: baqueta de metal (triángulo), de goma, de lana, de plástico para frotar, escobilla, toque con las manos y toque con las uñas.

4. Carácter programático

Señala nuestro compositor que

“[...] esta es una obra en cierto modo programática, puesto que la primera parte alude a las experiencias sonoras de un niño (canto materno, cajita de música); la segunda, al mundo de los sueños; y la tercera, en la que la cantante explicita un texto anónimo siciliano con giros melódicos propios de esa región (más algunas citas -en la percusión- al folk de otros imaginarios), al folclore, la cultura, lo que nos viene dado [...]”².

Es decir que existe un punto de partida donde están presentes ciertas imágenes y conceptos extramusicales que funcionan como disparadores, circunstancia que debe ser tenida en cuenta al momento de analizar la obra.

Para la composición de *2x4 Saitta* recurrió parcialmente a determinados materiales que provienen de obras anteriores o bocetos previos. Debe mencionarse una pieza en la cual trabajó con doce antecedentes y doce consecuentes compuestos con motivos rítmico-melódicos del folclore siciliano. De este material originario extrajo el compositor los elementos que expone la cantante en las piezas I y II (reservaremos el término *secciones* para referirnos a las diversas partes de una pieza). Cabe señalar también la existencia de una obra *para cajita de música*, de la cual tomó los fragmentos que ejecuta el *glockenspiel*.

5.1. Análisis de la obra

Integrada por tres piezas, la unidad de la obra resulta monolítica. Las dos primeras partes funcionan como una necesaria preparación de la tercera. Así, el texto musical actúa como una anticipación del texto del poema, que recién se escucha en la pieza final; y cuando hace su aparición, pareciera que ya lo hemos sentido; que ya hemos vivenciado su espíritu y su significado.

En rasgos generales, puede decirse que en la primera pieza se exponen ciertos materiales e ideas constructivas y se plantea el carácter de la obra.

² Entrevista con Carmelo Saitta. 2009

En la segunda se presentan, por contraste, materiales diversos (aunque en su sector central se citan, de manera fragmentaria, elementos expuestos en la primera), resultando así una necesaria respiración, previo a acometer la pieza final. Esta última, con la introducción del poema, funciona a modo de culminación; aquí se descarga el ‘crescendo’ dramático que el compositor ha venido desarrollando desde el inicio. Lo expresado será materia de análisis a continuación.

La obra, atenta a sus características y contenido, no ha sido escrita con división de compases. Por ello, al remitirnos a la partitura en el transcurso del presente trabajo, lo haremos con indicación del número de la página y sistema respectivos.

5. 2. Pieza I

En *2x4* la forma es el resultado de un discurso que se desarrolla con naturalidad a partir de la sucesión de secciones generalmente contrastantes. En el caso de la primera pieza, se puede designar con el siguiente esquema:

A - B - A' - C - A'' – CODA

Sección A (página 7). La obra se inicia con una frase (antecedente-consecuente) presentada por la cantante ‘con tristeza’. La dinámica de todo el pasaje es *p* o *pp*. El carácter de la frase nos remite a una canción de cuna, en ‘bocca chiusa’. Fluida y libre (el compositor indica ‘ad libitum’), enseguida advertimos que está rigurosamente construida desde el punto de vista interválico. En efecto (ejemplo 1, primer sistema), el consecuente resulta ser la retrogradación, por movimiento contrario, del antecedente (segunda menor, tercera menor, cuarta justa, segunda mayor, tercera menor); el eje está en la nota Fa# y se enfatiza la segunda menor al comienzo y final de frase. (Se advierte entonces la predilección por los intervalos breves: segundas menores y mayores y terceras menores, con el agregado de la cuarta justa. Con estos intervalos el compositor construye los giros melódicos que se presentarán de manera recurrente en el transcurso de toda la obra).

I

2.ª C. Sitta

77

Imagen 1

En el segundo sistema (sin solución de continuidad, y cuando ya está sonando el glockenspiel en otro plano), la cantante presenta una segunda frase, estrictamente derivada de la primera: en efecto, el antecedente de esta segunda frase (Mi-Do#-Re#...) es la retrogradación exacta del primer antecedente; mientras que su consecuente (Fa#-Sol-Mi...) es la retrogradación del primer consecuente (Imagen 2).

La simetría constructiva no se escucha. No conspira en absoluto contra la fluidez y la belleza de la frase (canto materno). Sin embargo, a cierto nivel de la percepción, se advierte, infundiendo a esa estructura un carácter particular, diríamos que opresivo. La 'madre' se expresa con absoluta naturalidad, pero parece haber algo 'predeterminado' en ese canto. A ello se suma la presencia musical del autómatas (caja de música/glockenspiel) y así el pasaje adquiere un carácter aciago, infausto, como de presagio.



Imagen 2

El glockenspiel, como ya se dijo, presenta un material -fuertemente evocativo- que se escucha como un color (consideramos que, en este caso, las alturas no son relevantes). Su espectro se funde y enriquece tímbricamente con los instrumentos que aparecen al final de la sección (final p. 7). De este modo, junto con los cuatro triángulos de diferentes alturas, el plato (percutido en el borde y luego en la campana) y los cencerros, se integran naturalmente conformando un segundo plano, independiente de la voz (no hay sincronización; cuando el compositor la requiere, lo indica expresamente a través de la línea punteada respectiva entre ambos pentagramas).

Cabe destacar que el intervalo de segunda menor descendente (Fa#-Fa natural; o Sol-Fa#); y el motivo Re#-Do#-Mi (segunda mayor descendente-tercera menor ascendente), empleados en el transcurso de esta pieza y - luego- en el sector central de la siguiente, asumen un carácter fuertemente unificador.

La sección se cierra con el característico giro Re#-Do#-Mi en la voz (sola), y ataca la segunda sección, contrastante.

Sección B (página 8, hasta la mitad del segundo sistema). Este pasaje, por contraste, descomprime la tensión acumulada en la sección anterior. Para ello, la voz adquiere una función percusiva, liberadora de energía, abandonando todo rasgo melódico.

Hay un aprovechamiento tímbrico de las consonantes (este recurso, como veremos, será muy utilizado en la tercera pieza). Se inicia con un ataque relativamente duro, con dinámica 'forte' (la voz utiliza la sílaba

‘tum’ y se indica ‘transformar en sonido parche gradualmente’), en sincronización con sendos ataques de xilorimba y cencerro.

La voz se integra así con la cuica y las figuraciones repetidas realizadas por los parches graves, tumbadoras y tom (Imagen 3). En un segundo plano (superior) se escucha el expresivo trémolo de la xilorimba (ejecutada con baqueta dura, aporta luz y color). La frase conduce hacia la expiración del sonido, con regulador hacia el matiz ‘piano, morendo’.

Durante el resto de la pieza, el compositor trabaja con los materiales presentados en las dos primeras secciones.

The image shows a musical score for voice and percussion. The top staff is labeled 'Voz' and contains a melodic line with a circled '1' at the beginning. A bracketed section is annotated with 'transformar a sonido parche gradualmente'. Below the voice staff are two percussion staves. The first is labeled 'Xilo' and shows a rhythmic pattern with a circled '2'. The second is labeled 'Bongos' and shows a similar rhythmic pattern. To the right, there are two smaller musical fragments: one labeled '(Voz) (8-4)' and another labeled '(Cencerro)'.

Imagen 3

Sección A' (fin de página 8 y página 9). Se inicia con una célula rítmica introductoria realizada por xilorimba, *temple blocks* y bongoes, e inmediatamente la voz retoma su rol (canto) y contenido iniciales (A), con las transformaciones que resultan de los procedimientos constructivos antes señalados (retrogradaciones y movimiento contrario). El pasaje del glockenspiel (ahora anunciado por un toque de roto toms) también suena

reexpositivo y nos retrotrae al clima de la primera sección. La textura se enriquece con las intervenciones colorísticas de la xilorimba y la kalimba y, fundamentalmente, con la aparición de sonidos iterados (castañuelas, *fpp* y ubicadas ‘entre las placas de la xilorimba’, tal como indica el compositor), cuyo objetivo es generar una mayor variedad tímbrica (distintos sonidos convergen en la formación de un espectro de mayor complejidad). Al final de esta sección, la voz concluye en una expresivo ‘rallentando’ (con un regulador hacia el *pp*), que preanuncia el comienzo de la sección siguiente.

Sección C (página 10). Aquí la percusión cobra protagonismo: acumula energía con direccionalidad ascendente, a través de una frase que prepara la intervención de la cantante, en lo que resulta ser el ‘punto culminante’ de esta primera pieza (Imagen 4).

The image displays a musical score for Section C on page 10. It features multiple staves for different instruments and a vocal line. The vocal line is marked with 'Voz' and includes a 'Tempo II' marking. The instrumental parts include 'Vibral', 'Xilo.' (Xylophone), and 'Kalimba'. The score is annotated with circled numbers 1 and 2, and various dynamic markings such as *fpp*, *f*, and *fr*. The page number '10' is visible at the bottom left, and the code 'BA 5332' is at the bottom center.

Imagen 4

Se pone de manifiesto la incipiente (al momento de componer la obra) búsqueda de Saitta, tendiente a obtener ‘secuencias tímbricas’ en base a los

diversos grados de ‘contigüidad’ entre los instrumentos de percusión utilizados; y el establecimiento de una direccionalidad a modo de modulación en el ámbito de la percusión. La breve e intensa frase se inicia (‘crescendo’) y se cierra (‘diminuendo’) con rápidas figuraciones en las tumbadoras; en su transcurso se despliega a través de temple blocks, *wood blocks*; luego tom toms y bongoes; nuevamente *temple blocks* y —sobre el final— el trémolo de xilorimba (secuencia: parches medios graves - maderas - parches agudos - madera - metal). Se destaca en un primer plano el rudo sonido del vibraslap.

La frase —dijimos— desemboca en la intervención de la voz (ya citada Imagen 4), que ataca una nota larga (Sol#), sostenuto, en ‘mezzo forte’ (punto culminante o de mayor tensión), antes de proseguir con el giro característico ya mencionado (Mi-Do#-Re#). Resulta muy expresivo el cierre de la cantante sobre el fondo de las tumbadoras, que tienen a su cargo una serie de rápidas figuraciones, ‘diminuendo’.

Sección A’’ (fin página 10, páginas 11 y 12). Se inicia una nueva presentación de A que nos conducirá hacia el final de la pieza. La voz hace uso de materiales derivados (retrogradación del consecuente de la primera frase de la obra). El set de percusión se extiende (triángulos, plato tocado en la campana, cencerros, *temple blocks* graves, bongoes y roto toms). En consecuencia, la textura se hace más compleja; esto sucede —ya estamos en condiciones de afirmarlo—, en la medida que avanza la pieza (con cada aparición de A). La frase de la cantante es acompañada por una secuencia de clara direccionalidad ascendente en el set percusivo (Imagen 5), cuya función es preparar la aparición del glockenspiel, acompañado ahora por un giro en la voz, que puede interpretarse como un ‘gesto de síntesis’: cinco notas (cuatro semicorcheas y blanca) que contienen la interválica originaria: Mi-Fa#-Fa natural-Sol#-Re# (segunda mayor y menor, tercera menor y cuarta justa).

El pasaje que analizamos concluye en un trémolo de temple blocks (en sincronismo con la última nota del glockenspiel), a partir del cual se presenta una sección final, a modo de coda. Aquí se advierte con claridad el especial interés de Saitta por la indagación tímbrica en el uso de la percusión y la voz.

Destacaremos, sólo a título de ejemplo, la lograda secuencia producida por la siguiente sucesión de sonidos: raspado del reco reco, trémolo de platillo chino (con escobilla), ataque de la voz con la consonante ‘S’ en el agudo y su descenso hacia el registro grave con la consonante ‘SCH’ (ya en

p. 12), trémolo de maracas, de nuevo trémolo de platillo chino y por último el color del glockenspiel.

The image displays a musical score for voice and piano. The top part features two vocal staves, with the first staff labeled 'Voz' and the second staff labeled 'Voz' and 'Fallo... para a pace'. The piano accompaniment is shown in two systems. The first system includes a grand staff with a treble clef and a bass clef, with a 'G' time signature. The second system includes a grand staff with a treble clef and a bass clef, with a 'G' time signature. The piano accompaniment includes various instruments: maracas, triangle, and glockenspiel. The score is marked with circled numbers 1 and 2, and includes dynamic markings like 'f' and 'p'. The page number '11' is visible at the bottom right.

Imagen 5

Finamente construida, constituye una sutil melodía de timbres que nos introduce en una textura de carácter ‘suspensivo’ (conforme el concepto de ‘texturas no temperadas’, tal como lo entiende Saitta), y prepara la frase final. La voz retoma, de manera fragmentaria y a modo de breves pinceladas, sus giros característicos (tercera menor Do#-Mi); acompañada, en el final, por una sonoridad aún más homogénea, conformada por toques de triángulo, platillo de dedos y glockenspiel. Lo último que se escucha es el motivo Sol-Fa# en la cantante (segunda menor descendente) en sincronismo con el toque final del glockenspiel. Por unos instantes permanece el Fa# (calderón), extinguiéndose hacia el ‘pianissimo’. La canción de cuna cesa. La cajita de música se detiene.

5.3. Pieza II

La pieza central responde a una forma ternaria: A - B - A'.

Sección A (página 13). Desde la primera indicación ('poner platillo sobre tom tom grave') queda evidenciado el interés por obtener nuevas sonoridades; y a poco de iniciada la pieza, se advierte que dicho interés está motivado por una real necesidad expresiva, apreciación que se confirma con la audición y el conocimiento de la obra en su conjunto. Las voces (cantante y percusionista atacan reiteradamente sonidos guturales largos, tenidos), se integran con los instrumentos de percusión (cuica, bongoes, tumbadoras y tom tom grave, ejecutados con baqueta de plástico y siempre a través de frotado), en una masa sonora de cierta densidad, que transcurre en tiempo liso, carente de pulsaciones regulares (ejemplo 6). Se trata de una estructura 'posicional', es decir, expositiva, que no evoluciona, sino que presenta un determinado material.

The image displays a musical score for 'Pieza II', labeled 'II' at the top. It features two systems of staves. The first system includes a vocal line (Voz) and three percussion lines: Cuica, Percusión (Voz), and Tom Tom. The second system includes a vocal line (Voz), a Cuica line, and a Tom Tom line. The score is annotated with performance instructions such as 'tempo ru', 'p', 'P siempre', and 'frotado'. Handwritten notes in Spanish provide context: '1 Las voces deben irse gradualmente al resaca de las Instrumentales' and '2'. The score is marked with circled numbers 1 and 2. The bottom right of the score includes the text 'Tener bay //'. The page number '13' is visible in the bottom right corner.

BA 13332

Imagen 6

En base a un recurso técnico (tipo de toque) y una idea compositiva (textura con cierto movimiento interno), es decir, con pocos elementos, Saitta obtiene una música que causa un impacto inmediato, casi físico, y que posee un notable poder de comunicación. El hallazgo resulta del frotado de los instrumentos de percusión, en conjunción con los sonidos guturales (voces).

Pero más allá de los recursos técnicos empleados, la verdad que contiene esta música se desprende, a nuestro criterio, de la adecuación de tales recursos a lo que el creador (en un plano conciente o no), necesita manifestar, realidad personal e inasible que escapa a todo análisis. En el presente caso, dicha pertinencia se da de manera notable.

Finalmente, si bien es claro que las alturas no son relevantes en la conformación de la textura, señalamos no obstante que el Fa# (eje recurrente de la primera pieza) se encuentra presente; tanto en la sección A (en la voz del percusionista) como en la sección reexpositiva A' (a cargo de la cantante).

En la segunda parte, *Sección B* (p. 14 y 15), el discurso funciona por contraste, se presenta una textura diversa (Imagen 7). La voz vuelve a expresarse melódicamente (en 'bocca chiusa'), evoca motivos que provienen de la primera pieza, pero aquí de manera fragmentaria y con mayor movilidad dinámica. No existe la linealidad de aquella canción de cuna; las ideas se presentan de otro modo (estamos en el mundo de los sueños, del inconciente). Glockenspiel, kalimba y cencerro, integrados tímbricamente en un segundo plano, se suman a esa evocación, también de manera puntual y entrecortada. Un breve pasaje destinado a los tubos con parche de goma, alternando toque con baqueta dura de metal y toque con las manos, en matiz 'piano', resulta muy sugerente. Al final de la sección los tubos se combinan con el arpa de boca.

Tras la indicación de 'tomar baqueta de plástico', ataca la *Sección A'* (p. 16), retomando la textura inicial, con carácter 'nervioso' (tal como se indica). La trama se oscurece, pero es la misma atmósfera alucinatoria. El percusionista canta un Sib (altura que anticipa el eje sobre el que se asienta la última pieza). Permanecen el tom tom y la cuica (no así tumbadoras y bongoes) y se agregan el platillo (ride) y el platillo chino, con sutiles intervenciones que aportan color y profundidad.

profundamente expresivo. Entre ambos planos (voz y percusión) existe un delicado y meditado equilibrio.

Citamos un ejemplo de lo que acabamos de decir: luego del momento de mayor tensión (Imagen 8, primer sistema), cuando la cantante va hacia el ‘forte’ y toma el motivo Sib-Mib-Reb-Re natural, con el texto ‘carni nun cci nn’é cchiú supra di l’ossa, fattinni un paru dáli e jocatilli’ (carne no queda sobre los huesos, con ellos hazte un par de dados y juégalos); luego de ese momento culminante, decimos, la voz calla y la percusión permanece sola (Imagen 8, segundo sistema), asumiendo un pasaje (estructura ‘transitiva’ -conforme la clasificación expuesta por Saitta-) que nos conduce al final de la obra; de ese modo el discurso se distiende, y la música respira.

The image shows a musical score for voice and percussion. The top system (labeled 1) features a vocal line with lyrics and a percussion line with rhythmic notation. The bottom system (labeled 2) shows the continuation of the vocal and percussion parts, with dynamic markings like 'p' and 'f' and a 'Cresc.' marking. The score is written on staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Imagen 8

Otro ejemplo: en el pasaje final de la obra (Imagen 9), en cambio la voz se va despojando progresivamente de todo ropaje —hasta quedar sola— y expresar la última frase, *piú lento*, con la intensidad que la música y el

siguiente texto requieren: ‘sú di lu primu chi’ m brazza mi tinni’ (estos huesos son del primer hombre que me tuvo en sus brazos).



Imagen 9

Realizadas estas consideraciones generales, concluiremos el análisis de la tercera pieza —antes de abordar las conclusiones—, señalando puntualmente ciertos aspectos que consideramos relevantes.

Respecto de la organización de las alturas, el compositor usa una escala con eje en la nota Si bemol (Sib-Si-Do-Reb-Re-Mib-Mi-Fa-Solb-Lab). Se sirve de ella con total libertad, no se advierte aquí el rigor constructivo que señalamos en la primera pieza. Pero se mantiene el uso del grado conjunto y la tercera, muy rara vez la cuarta. Se inicia la pieza (Imagen 10) con la triada menor Sib-Reb-Fa ('O cara amanti').

El eventual uso del Re natural (segundo sistema de página 18 y segundo sistema de página 19) introduce un cierto color bimodal.

Los finales de frase se asientan claramente sobre el Sib ('fossa'- 'prijatinni' y 'mi tinni' en el final de la obra); y sobre el Mib ('vattinni' - 'smossa'). En este sentido, la fugaz aparición del Mi natural funciona como sensible descendente hacia el Mib (primer sistema de p. 19, 'smossa'); al igual que el Si natural respecto del Sib.

En relación al uso de la voz, debe remarcarse lo que ya se señaló más arriba: el aprovechamiento de las consonantes del texto integrándose con la percusión para generar texturas tímbricas (combinaciones de sonidos de espectros similares que conforman a su vez un espectro más rico o complejo) y conformar diseños. Asimismo, la efectiva y puntual utilización del grito ('corto y ronco', indica el compositor) o la onomatopeya, en combinación con diversos instrumentos.

También, la acentuación de determinadas sílabas (que aparecen remarcadas en la partitura), en sincronismo con golpes de parches o maderas (Imagen 11).

III

① Voc (rappres.)
de (m a o) ca ra apu - bi - ti

Tanto

②

Pensar Rubato Toms G

① Voc
Sca - ra - ni na fo - ssa

②

SA 13232 17

Imagen10

① Voc
a cmi pi ti du - man - na di - ccisto

Xilo

②

Ritard

17

Imagen 11

6. Conclusiones

En la obra *2x4*, como se mencionó al comienzo, se esbozan una serie de ideas que el compositor desarrolló en obras y escritos posteriores. A partir del análisis realizado en el presente trabajo (y también a la luz de esos escritos), podemos extraer conclusiones respecto de las inquietudes e ideas compositivas que interesan a Carmelo Saitta, y que conforman su estilo musical.

En su obra es evidente el uso sistemático del timbre como factor constructivo. Se advierte, como hemos señalado más arriba, el interés por establecer diversos grados de asociaciones tímbricas entre los instrumentos de percusión a fin de obtener de ellos un tratamiento diverso y coherente; y un resultado musical de creciente expresividad.

En un escrito del año 1998, *Percusión. Criterios de instrumentación y orquestación para la composición con instrumentos de altura no escalar*³, el compositor plantea una clasificación de grupos instrumentales basada en asociaciones por *analogía* de timbres. Así, menciona cuatro grupos (de primer, segundo, tercer y cuarto orden). La asociación de primer orden “comprende grupos de instrumentos de sonoridad afín que por tal razón pueden mezclarse perfectamente entre sí como si fueran un solo instrumento”.

En el segundo orden, los instrumentos pertenecientes a una misma sección (parches, por ejemplo) se asocian “por sonoridad debido al tipo de toque”. Aquí, aclara Saitta, “es necesario especificar los distintos modos y medios de producción del sonido” (tal como lo hace, rigurosamente, en *2x4*). En el grupo de tercer orden, el compositor asocia a los instrumentos pertenecientes a distintas secciones (parches y maderas, por ejemplo) también en función del tipo de toque, como en el caso anterior. Por último, el grupo de cuarto orden asocia a los instrumentos cuya afinidad sonora se verifica en función de “aplicar técnicas no convencionales de producción del sonido”, lo que permite obtener sonoridades muy particulares.

En la obra analizada se advierte, como hemos visto, el uso de una gran variedad de asociaciones tímbricas, lo que constituye una primera aproximación a los planteos que Saitta sistematizaría años más tarde y que citamos en los párrafos anteriores. En *2x4* se verifica la exigencia del compositor respecto de que “el uso de estos criterios de instrumentación

³ Publicado en la revista *Cuadernos de Veruela (Anuario de Creación Musical N° 2)* de la Diputación de Zaragoza (España), y luego publicado en la Argentina de manera independiente.

debe responder a criterios de orquestación”, por lo que se halla debidamente justificado.

Otro aspecto que se pone de manifiesto, especialmente en la segunda pieza de *2x4*, y que debe ser destacado a la luz del derrotero posterior de la obra de Saitta, es la ausencia de desarrollo. El discurso avanza a través de la sucesión o yuxtaposición de *estructuras* de diverso carácter, en ocasiones muy complejas y conformadas por diversos planos (espesor semántico), que funcionan a modo de pedales con distinto grado de estabilidad o movimiento interno. Esto es muy claro en otras obras relevantes compuestas con posterioridad a *2x4*, como *Macondo, trío para dos percussionistas y piano* (1991) y *U mare Strombolicchio e 'chidda Luna*, para cinta y tres percussionistas (1996), cuyo análisis, por demás revelador, excede las dimensiones del presente trabajo.

En relación a dichas ‘estructuras con sonidos no temperados’, Saitta destaca que

“[...] están constituidas por la superposición y/o sucesión de diferentes sonidos, los que deben guardar entre sí -por lo menos-, relaciones de semejanza, diferencia y especialmente analogía. Presentan características de configuración por lo menos de cuatro tipos: posicionales, suspensivas, resolutivas y transitivas. Siendo su secuenciación, vinculada a la idea de movimiento, una sucesión de configuraciones que en su devenir manifieste cambios paulatinos de un extremo a su polar”⁴.

En ese sentido, el compositor alude al mencionado concepto de ‘espesor semántico’ (expresar diversas ideas simultáneamente), aspecto que se vincula con el trabajo de composición a través de la superposición de distintos planos, como quedó dicho. Voz y percusión conforman dos planos a menudo independientes, y en el ámbito de la percusión se suelen escuchar dos y hasta tres planos.

En *2x4*, dicho espesor semántico se verifica de una manera notoria y particular, en tanto los diversos planos tienen un fuerte contenido evocativo; su mera simultaneidad genera significado (nos remitimos al inicio de la obra y los comentarios efectuados oportunamente al respecto).

Debe señalarse asimismo, como una característica saliente de la obra de Carmelo Saitta, la precisión en la escritura de diversos tipos de toque y la

⁴ Entrevista con Carmelo Saitta.

búsqueda personal en el uso de técnicas extendidas de ejecución. Esto tiene que ver, como se advierte en *2x4* y en otros trabajos, con una necesidad personal y expresiva; y es fruto de años de indagaciones en su taller de percusión. En su música, un recurso meramente técnico asume toda su necesidad y justificación expresiva. La sutileza en la exploración tímbrica se manifiesta en efectivos recursos, indicados detalladamente en la obra que acabamos de analizar, por ejemplo ‘con las castañuelas, entre las placas de la xilorimba’, o ‘poner platillo sobre tom tom grave’, etc.

Durante el transcurso del presente análisis hemos anticipado otras conclusiones o apreciaciones; insistiremos solamente, *brevitatis causae*, en la lograda unidad de la obra en base a los materiales empleados y al crescendo dramático y musical obtenido; y el efectivo tratamiento del texto, cuyo carácter y multiplicidad de matices se traslada a la partitura de manera notable.

Destacaremos por último el carácter casi físico, visceral, de la música de Saitta (carácter que no está reñido con su fina construcción). Música física, música pensada, música que va a la raíz del sonido, música de recursos técnicos y procedimientos constructivos que se trocan en materia fuertemente expresiva, vehículos de una voz intensa y personal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- SAITTA, Carmelo
1982 *2x4. Para voz y un percussionista*. Buenos Aires, Ricordi Americana.
- 1998 “Percusión. Criterios de instrumentación y orquestación para la composición con instrumentos de altura no escalar”, *Cuadernos de Veruela. Anuario de Creación Musical N° 2*. Diputación de Zaragoza (España), pp. 91-147.
- 2004 “El timbre como factor estructurante”, en: *Altura - Timbre – Espacio. Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Buenos Aires (Argentina), Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica Argentina (UCA), pp. 37-41.
- 2009 Entrevista con el compositor.

Mariano Vitacco. Compositor, Licenciado en Música por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA, donde ejerció la docencia en las cátedras Teoría de la Armonía 1 y Teoría de la Armonía 2 (Departamento de Capacitación Preuniversitaria, 1991-1996). Participó en diversos cursos y talleres donde presentó sus obras (Buenos Aires, Darmstadt, Santiago de Compostela, Madrid). Realizó un Postgrado en Composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid gracias a una beca de la Agencia Española de Cooperación Internacional (1996/1997). Compuso obras para piano, guitarra, coro, orquesta y diversas agrupaciones instrumentales, estrenadas en la Argentina, España y Alemania. Algunas fueron distinguidas en concursos (*Eufonías* y *El Desencanto* -Sinfonietta Omega) y editadas (*Tres poemas de Alejandra Pizarnik*; *Missa Brevis* -Ediciones GCC). Ha realizado música para teatro, cortos de ficción y documentales.
