

# ESPEJOS (1967) DE JUAN CARLOS ZORZI. UNA APROXIMACIÓN A SU GÉNESIS, ANÁLISIS Y POSIBLES INFLUENCIAS

PATRICIO MÁTTERI

Instituto de Investigación en Etnomusicología (DGEART-GCBA)

Patricio.matteri@gmail.com

ORCID: 0009-0006-8585-6204

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.38.1.2024.43>

## RESUMEN

En 1965, gracias a una beca del Fondo Nacional de las Artes, el director y compositor argentino Juan Carlos Zorzi se trasladó a Italia para profundizar la formación musical obtenida en Argentina. Como resultado de sus estudios en Europa, produjo tres obras: *La sonrisa de Hiroshima*, *Ognuno sta solo* y *Espejos*. Este artículo ofrece una aproximación a esta última, que fue la plataforma para el desarrollo de lo que él denominó su “sistema de los espejos interválicos”. Así, la génesis, análisis musical y posibles influencias estilísticas de *Espejos* constituyen un modo de acercamiento a la teorización inicial del sistema de los espejos interválicos, método que resultó ser constitutivo del lenguaje compositivo que empleó Zorzi en gran parte de su producción musical. Además, ante la escasez de estudios biográficos, se inicia con una breve reseña de su trayectoria.

**Palabras clave:** composición, Juan Carlos Zorzi, estética musical, Goffredo Petrassi, análisis musical.

## ESPEJOS (1967), BY JUAN CARLOS ZORZI. AN APPROACH TO ITS GENESIS, ANALYSIS, AND POSSIBLE INFLUENCES

44

### ABSTRACT

In 1965, with a scholarship from the Fondo Nacional de las Artes, Argentinian conductor and composer Juan Carlos Zorzi relocated to Italy to deepen the musical training he obtained in Argentina. After his European sojourn he produced three pieces: *La sonrisa de Hiroshima*, *Ognuno sta solo*, and *Espejos*, which was the launchpad to the development of what he called the “sistema de los espejos interválicos” (“interval mirrors’ system”). This article offers an overview of the genesis, musical analysis, and possible stylistic influences of *Espejos* as a way of accessing an initial theorization of his system, method which was a foundational part of Zorzi’s compositional language and a staple in most of his music production. Furthermore, because of the scarcity of biographical studies, we begin with a brief review of his career.

**Keywords:** musical composition, Juan Carlos Zorzi, musical aesthetics, Goffredo Petrassi, musical analysis.

### Introducción: síntesis biográfica de Juan Carlos Zorzi<sup>1</sup>

Juan Carlos Zorzi nació en Buenos Aires el 11 de noviembre de 1935 en el seno de una familia ítalo-argentina formada a partir de la inmigración masiva ocurrida durante las primeras décadas del siglo XX.<sup>2</sup> De acuerdo con lo expresado por su

---

<sup>1</sup> Este artículo se desprende de mis actuales estudios de doctorado en música, área musicología, que realizo en la Pontificia Universidad Católica Argentina bajo la dirección de tesis de la Dra. Silvia Glocer.

<sup>2</sup> Este apartado recoge información del archivo personal del músico, que contiene programas de conciertos y hemerografía recopilados en quince carpetas. También, de entrevistas realizadas a Evet Gaiani, su esposa. Algunos datos han sido confrontados con fuentes secundarias como: Rodolfo Arizaga, *Enciclopedia de la música argentina* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1971); Mario García Acevedo, “Zorzi, Juan Carlos”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (dir.), Vol. 10 (Madrid: SGAE, 2002), 1195; Ladislao Kurucz, *Vademecum musical argentino* (Buenos Aires: Edición Vamuca, 1983), 25-26; Waldemar Axel Roldán, *Diccionario de música y músicos* (Buenos Aires: El

mujer, Evet Gaiani: “el papá [de Juan Carlos] era italiano y la mamá, de familia italiana, pero nacida acá. Juan Carlos es nacido acá y primera generación [argentina]”.<sup>3</sup>

Sus estudios musicales, realizados desde el plan infantil en el Conservatorio Municipal de Buenos Aires, se enfocaron en el piano, carrera que abandonó en 1951. Todavía adolescente, conoció un año después a Evet, su compañera hasta el final; como ella recordaba, tenían casi la misma edad y se encontraron por un amigo que llevó a Zorzi a una función de ballet en la que ella intervenía.<sup>4</sup> Evet Gaiani (1935-2023) fue bailarina, coreógrafa y docente. Estudió entre 1943 y 1950 en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico “Carlos López Buchardo” y al desprenderse de esa institución la Escuela Nacional de Danzas en 1951 realizó, entre 1952 y 1953, el posgrado de Danza Clásica y Danza Moderna. Fue docente de esa casa hasta su retiro, a comienzos del siglo XXI.<sup>5</sup>

En 1952, Zorzi ingresó al Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico “Carlos López Buchardo”, del cual egresó a mediados de 1957. Allí fue alumno de Juan Francisco Giacobbe, Floro Ugarte, Alberto Ginastera y Gilardo Gilardi. Discípulo “de los más aventajados” de Gilardi,<sup>6</sup> Zorzi lo tenía en muy alta estima, a juzgar por las dedicatorias de algunas de sus obras.<sup>7</sup> No faltó entre los recuerdos de él, la mención de la frase “resistir, insistir, persistir” por parte de la esposa de Zorzi, quien explicó que “él lo daba a sus alumnos como un dogma”.<sup>8</sup>

---

Ateneo, 1996), 450; y Juan María Veniard, “Zorzi, Juan Carlos”, en *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49022>

<sup>3</sup> Comunicación personal (15 de junio de 2022).

<sup>4</sup> Ella me refirió que, luego de verla bailar, Zorzi le dijo a su amigo: “con esta chica yo me voy a casar”. En efecto, luego de seis años, contrajeron matrimonio (Evet Gaiani, comunicación personal, 15 de junio de 2022).

<sup>5</sup> Aquella institución devino en lo que hoy es la Escuela Superior de Educación Artística en Danza “Aída Mastrazzi”. Del matrimonio nació una hija, Diana Elizabeth. Zorzi y Gaiani colaboraron profesionalmente a lo largo de toda su vida. Sobre la trayectoria de ella, puede escucharse su propio testimonio en: <https://memoriadenuestraescuela.blogspot.com/2020/12/evet-gaiani.html>

<sup>6</sup> Roberto García Morillo, *Estudios sobre música argentina* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1984), 135.

<sup>7</sup> El *Adagio elegíaco*, obra para orquesta de cuerdas compuesta en 1964, lleva la dedicatoria “En memoria de Gilardo Gilardi”, mientras que el programa que Zorzi escribió en 1970 para acompañar la interpretación como “poema coreográfico” de sus *Variaciones enigmáticas* para orquesta, escritas en 1964-65, titula al cuarto de los cinco “episodios” como “Retrato del Maestro (Gilardo Gilardi); la muerte; el protagonista [Zorzi] se queda solo”.

<sup>8</sup> Gaiani continuó: “Era una cosa familiar con Juan Carlos cuando a veces estaba... no ‘desesperado’ pero sí ‘desalentado’, sería la palabra, ¿no? Y me decía ‘Chini ¿a vos te parece que voy a poder, que voy a salir, que lo voy a hacer?’. Y yo le decía ‘Juan Carlos, ¿qué decía el Maestro? Resistir, insistir, persistir. Vos seguí. Si no te gusta lo rompés, lo tirás y hacés otro’. Y así fue” (Evet Gaiani, comunicación personal, 06-06-2022).

El año de su titulación como Profesor de Composición, Zorzi participó en la fundación de la Asociación Filarmónica del Plata, cuya orquesta de cámara dirigió desde sus inicios, con sede en la sala del Teatro Popular “Fray Mocho”, fundado por Oscar Ferrigno en 1951.<sup>9</sup> También formó parte de un conjunto de alumnos, que asistió al director de orquesta Mariano Drago en la fundación de la Orquesta Sinfónica del Instituto de Capacitación Orquestal, promovida por la Municipalidad de Avellaneda.<sup>10</sup> Esta institución más adelante se convertiría en la Orquesta Sinfónica Municipal de esa localidad, con Drago como director titular y Zorzi como su asistente.

Ese mismo año, ingresó a la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, para cursar sus estudios formales en dirección orquestal bajo la tutela principal de Drago. En 1958 fundó y fue director musical de la orquesta de cámara de la Asociación Musical “León Fleischer”, dedicada a la ejecución “de las obras clásicas ya consagradas, [además de] la ejecución de composiciones realizadas por autores argentinos, tanto conocidos como noveles”.<sup>11</sup> Tras su egreso en diciembre de 1963 como Profesor Superior en Dirección Orquestal, continuó su perfeccionamiento con Erwin Leuchter y Teodoro Fuchs.

Desde sus tiempos de estudiante de dirección, se presentó con la Orquesta de Música Argentina y de Cámara,<sup>12</sup> la Sinfónica de la Sociedad Musical de Haedo, la Orquesta de Cámara de la Universidad Nacional de La Plata, la Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo (en Mendoza) y la de la Asociación Filarmónica del Plata. Los programas incluían obras de compositores argentinos como Carlos López Buchardo, Abraham Jurafsky, Luis Gianneo, Ginastera y Gilardi, entre los más presentes.

Durante estos años iniciales de formación y carrera profesional estrenó algunas de sus primeras obras.<sup>13</sup> Escribió su *Sonata para violín y piano* mientras cursaba su

---

<sup>9</sup> Folleto sin autoría “Acerca de la Asociación Filarmónica del Plata” (1957), en Archivo Familiar Zorzi (en adelante, AF).

<sup>10</sup> Ellos fueron Narciso Pérez [Iriarde], Vicente García, David Feldebaum, Juan Carlos Beshcinsky y Bruno D’Astoli, según consta en un pequeño recorte periodístico fechado en 1957, titulado “Avellaneda tendrá su Sinfónica” (sin otra información). En AF.

<sup>11</sup> “Una nueva orquesta hará conocer obras de autores noveles”, *La Prensa*, 5 de abril de 1958.

<sup>12</sup> Expandida por Francisco Berlingeri, a partir de la Orquesta de Música Popular perteneciente a la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación y Justicia de la Nación. Véase “Los directores noveles tienen ahora el instrumento más complejo: la orquesta”, *El Nacional*, 16 de diciembre de 1958.

<sup>13</sup> Si bien entre 1953 (año en el que está fechada su primera obra, la *Suite bailable*, para piano) y 1963 (año de su egreso de la Universidad Nacional de La Plata) compuso más obras, me focalizo en listar las que figuran estrenadas en los programas de conciertos incorporados en las carpetas del AF. Las obras restantes incluyen tres canciones con acompañamiento de piano, de 1953 (*El carpintero*, con texto de L. Lugones; *¿Sabes tú?* y *Tu amor de las entrañas me arranqué*, ambas con texto de G. A. Becqueruna, de 1958; y *A tí*, con letra de Carlos Marín); la *Danza orgiástica*, para piano (de ese mismo año), la suite mencionada y

segundo año en el Conservatorio Nacional en 1954 y la estrenó en un concierto de alumnos el 20 de noviembre de ese año. Compuso el *Movimiento de cámara para piano y cuarteto de arcos* para el examen final de cuarto año en 1956, por el cual recibió el premio “Compositores Argentinos 1957” y lo estrenó en 1958.<sup>14</sup> A su vez, en 1956 escribió la *Danza para abuyentar la pena*, en ocasión del espectáculo “Evet Gaiani y su Conjunto de Danza Moderna” del 11 de octubre. Finalmente, produjo las *Tres piezas para cuarteto de cuerdas* entre 1958 y 1960, que luego adaptaría a su *Primer concierto para orquesta*, en 1978.<sup>15</sup>

47

Gracias a una beca del Fondo Nacional de las Artes, se trasladó a Italia en diciembre de 1965 para realizar un *Corso di Perfezionamento in Direzione d'Orchestra*. Este curso, impartido por Franco Ferrara en la *Accademia Musicale Chigiana* en Siena, supuso una estancia allí que aprovechó para ingresar a la *Accademia di Santa Cecilia* de Roma. Con el diploma al mérito obtenido en Siena en 1967, pasó a estudios de composición ya en Roma, con Goffredo Petrassi.

Una vez finalizada su etapa de formación, Zorzi encaró una prolífica carrera profesional como director de orquesta y compositor en el país y en el exterior. En Argentina fue director titular de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo en Mendoza durante 1962, de la Sinfónica de Córdoba en 1965, de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Tucumán entre 1966 y 1967, de la Orquesta Sinfónica Nacional entre los años 1968-69, 1978-83 y 1992, de la Orquesta Sinfónica Provincial de Rosario entre 1977 y 1990, de la Sinfónica de Santa Fe y de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Radio Nacional. En el exterior, fue director titular de la Orquesta Filarmónica de Chile en Santiago y director residente de la Orquesta Filarmónica de Bogotá en Colombia. Ocupó el cargo de director artístico del Teatro Argentino de La Plata y director musical de su orquesta durante 1975. Fue director invitado en numerosas ocasiones: entre otras, al frente de las orquestas Filarmónica de Buenos Aires y Estable del Teatro Colón, Sinfónica de Bahía Blanca, de San Juan y de Mar del Plata; realizó conciertos frente a orquestas en Estados Unidos, México, Venezuela, Guatemala, Uruguay, Brasil, Italia y España.

Como compositor, se mantuvo activo por casi cinco décadas. Escribió obras para piano solo, canto y piano, conjuntos de cámara de diversos orgánicos, orquesta sola,

---

un *Preludio y Aria*, para piano solo, de 1953 (pertenecientes a una *Suite* N° 2, inconclusa). También compuso *Requiem et Kyrie*, para coro y orquesta, en 1957.

<sup>14</sup> El manuscrito de esta obra, a veces también titulada *Quinteto de cámara para piano y cuarteto de arcos*, está firmado por los cuatro profesores que la evaluaron: Gianneo, Gilardi, Ginastera y Jurafsky. Sobre el concurso, véase “Resultado del concurso para músicos noveles”, *La Nación*, 10 de abril de 1958.

<sup>15</sup> En su versión original, esta obra figura por primera vez en un programa de la Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina, interpretada por el Cuarteto Pessina.

orquesta con solista y orquesta con coro. Destacan sus obras escénicas: tres óperas en colaboración con Javier Collazo.<sup>16</sup>

Zorzi obtuvo varios premios y distinciones, como el Premio Nacional de Música, el Premio Municipal de Composición en dos ocasiones,<sup>17</sup> el Premio del Instituto de Bellas Artes de Venezuela en 1966.<sup>18</sup> Asimismo, tres distinciones de la Asociación de Críticos Musicales de la Argentina datan de la última década de su vida: por las óperas *Antígona Vélez* (1991) y *Don Juan* (1998); y a la trayectoria como compositor (1999).<sup>19</sup> Como director de orquesta obtuvo el Premio “San Francisco Solano” de la Unión de Compositores de la Argentina (1968);<sup>20</sup> y el Diploma al Mérito en los Premios Konex (1999). También, la *Giunta dell’Ordine al Merito della Repubblica Italiana* lo declaró *Cavaliere*, el 3 de enero de 1981.

En el ámbito pedagógico, Zorzi fue profesor en la Escuela de Danzas del Conservatorio Provincial de La Plata a fines de la década de 1950, docente de piano en el Conservatorio “Julían Aguirre” de Banfield, profesor de dirección orquestal en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón de Buenos Aires y Profesor de composición en el Conservatorio Nacional durante las décadas de 1980 y 1990. A causa de un cáncer de estómago, falleció el 25 de agosto de 1999.

### El lenguaje compositivo de Goffredo Petrassi

Goffredo Petrassi fue considerado uno de los compositores italianos más importantes de su generación junto a Luigi Dallapiccola.<sup>21</sup> Nacido en 1904 en Zagarolo, un pequeño pueblo a menos de cuarenta kilómetros de Roma, comenzó sus estudios musicales en la *Accademia di Santa Cecilia* de Roma en 1928, bajo la tutela de Alessandro Bustini,<sup>22</sup> Alfredo Casella, Ottorino Respighi y Bernardino Molinari.<sup>23</sup> En esa casa de estudios la música de Casella y Paul Hindemith sirvieron de

---

<sup>16</sup> Fue también miembro de la Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina. Rodolfo Arizaga y Pompeyo Camps, *Historia de la música en Argentina* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1990), 93.

<sup>17</sup> En 1966, por su obra *Variaciones enigmáticas* de 1964-65; y en 1975, por la ópera *El timbre*, de 1970-73, estrenada en el Teatro Argentino de La Plata en 1975.

<sup>18</sup> Allí obtuvo una Mención Honorífica por sus *Variaciones enigmáticas*. El diploma da el nombre de la obra como *Cinco episodios para orquesta* que es, en realidad, el subtítulo.

<sup>19</sup> Véase “Las distinciones de los críticos musicales”, *La Nación*, 13 de abril de 1999.

<sup>20</sup> Según García Acevedo, esta distinción recayó en la difusión de obras argentinas que realizó durante 1968, repertorio concentrado principalmente en Felipe Boero, Gilardi, Juan Bautista Massa y Ugarte. García Acevedo, “Zorzi, Juan Carlos...”, 1195.

<sup>21</sup> Manfred Gräter, *Guía de la música contemporánea* (Madrid: Taurus Ediciones, 1966), 205. Enzo Restagno, “Petrassi, Goffredo”, en *Grove Music Online*, 1.

<sup>22</sup> Gräter, *Guía de la música contemporánea*, 204.

<sup>23</sup> Restagno, “Petrassi, Goffredo”, 1.

inspiración inicial para sus composiciones,<sup>24</sup> para ser posteriormente influenciado por el neoclasicismo de Igor Stravinsky y el dodecafonismo de la Segunda Escuela de Viena.<sup>25</sup>

Su producción musical, de acuerdo con Gräter, contiene rasgos “determinados por tendencias espirituales y estilísticas diversas”.<sup>26</sup> Una etapa inicial en su labor compositiva está integrada principalmente por obras concertantes de ritmo marcado y construcción contrapuntística cercana a los lineamientos estilísticos del barroco instrumental.<sup>27</sup> Sus obras siguientes se concentran en explorar los géneros religiosos a través de un lenguaje que amalgama la polifonía del siglo XVI, la tendencia a diferenciar e incorporar diversos medios sonoros instrumentales y un fuerte interés en el serialismo y la técnica dodecafónica. “Petrassi no quiere ser considerado como neoclasicista y recalca que ‘vive entre los hombres del siglo XX’. Su lenguaje musical es, en efecto, de auténtica y consciente modernidad”.<sup>28</sup> Eric Salzman, por su parte, observa que:

“Goffredo Petrassi, cuya obra temprana era neo-tonal en un sentido estrictamente stravinskiano, ha estado utilizando material serial y de doce tonos, primero de manera libre sin romper los lazos tonales, luego como un factor dominante. [Su] música más reciente abandona técnicas tonales directas y se acerca al serialismo moderno, el cual, en Italia, como en cualquier otro lado, encuentra su punto de partida en la técnica de doce tonos”.<sup>29</sup>

En esta misma línea, Cook y Pople reconocen en Petrassi un acercamiento pragmático a la composición, “combinando libremente la dodecafonía con elementos neoclásicos y tonales”.<sup>30</sup>

En sus composiciones abarcó diversos géneros.<sup>31</sup> Compuso las óperas *Il cordovano*, en 1949; *Morte dell’Aria*, en 1950; y el ballet *La follia di Orlando*, entre 1942 y 1943. En el

---

<sup>24</sup> Joseph Machlis, *Introducción a la música contemporánea* (Buenos Aires: Ediciones Marymar, 1975), 409. Armando Gentilucci, *Guía para escuchar la música contemporánea: De la primera vanguardia a la nueva música* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1977), 275. Nicholas Cook y Anthony Pople (eds.), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 654.

<sup>25</sup> Gentilucci, *Guía para escuchar la música contemporánea...*, 276. Machlis, *Introducción a la música contemporánea*, 410. Eric Salzman, *Twentieth-Century Music: An Introduction* (New Jersey, Prentice Hall, 1974), 119.

<sup>26</sup> Gräter, *Guía de la música contemporánea*, 205.

<sup>27</sup> *Ibidem*. Paul Griffiths, “Petrassi, Goffredo”, en *Diccionario enciclopédico de la música* (México: FCE, 2008).

<sup>28</sup> Gräter, *Guía de la música contemporánea*, 205.

<sup>29</sup> Salzman, *Twentieth-Century Music*, 119.

<sup>30</sup> Cook y Pople (eds.), *The Cambridge History...*, 654.

género sinfónico-coral produjo el *Salmo IX*, en 1936;<sup>32</sup> *Cori dei morti*, entre 1940 y 1941;<sup>33</sup> y *Noche oscura*, en 1950.<sup>34</sup> Su corpus orquestal incluye sus ocho *Conciertos para orquesta*, compuestos entre 1933-4 y 1970-72; su *Concierto para piano*, de 1936-1939; y un *Concierto para flauta*, de 1960. A su vez, incursionó en la música de cámara tanto grupal como solista con una *Serenata para flauta, viola, contrabajo, clavicémbalo y percusión*, escrita en 1958; *Estri* para quince instrumentistas, de 1966-1967; el *Otetto di ottoni* para cuatro trompetas y cuatro trombones, de 1968; un *Cuarteto de cuerdas*, de 1958, y un *Trío de cuerdas*, de 1959; su *Partita* para piano solo, de 1926, y la *Toccata* para el mismo instrumento, de 1933; además de *Suoni notturni*, de 1959, y *Nunc*, de 1971, ambas para guitarra sola; y *Flou*, para arpa, escrita en 1980.

Su lenguaje compositivo comenzó a adquirir personalidad propia a partir de la década de 1940. *Cori dei morti*, descrito como “madrigal dramático”,<sup>35</sup> comparte ciertos rasgos sonoros con *Les Noces*, de Stravinsky,<sup>36</sup> “pero el idioma es propio de Petrassi. Este expande su lenguaje armónico para comprender elementos modales, politonales y atonales, así como tonales; sin embargo, los mismos se funden en una unidad estilística gracias al manejo de las grandes estructuras por parte del compositor”.<sup>37</sup> Petrassi comienza entonces a explorar una amalgama estilística que sería constitutiva de su lenguaje compositivo y de su percepción del arte musical:

“[En *Cori dei morti* hay] un importante giro estilístico [...] un discurso desarrollado sobre dos planos: por una parte [...] el coro en el espíritu estilístico de Monteverdi, humanísimo en su expansión conmovida sobre la base de un tonalismo moderno; de la otra parte la orquesta, una agrupación instrumental dura [...] que desde el comienzo excluye toda suavidad impresionista, todo agotamiento del colorido [...]. Los timbres de la orquesta siempre intensos, vibrantes y metálicos son absorbidos en una visión comprensiva y marcada de los ritmos. [Cada intervención instrumental] retoma un ritmo diferente hasta alcanzar la alta tensión del duro corte disonante de los metales y de los pianos”.<sup>38</sup>

<sup>31</sup> Descriptas principalmente en Gentilucci, *Guía para escuchar la música contemporánea...*, 277-286; y en Restagno, “Petrassi, Goffredo”, 1. Ofrezco una selección de obras proveniente de estas fuentes, salvo indique lo contrario.

<sup>32</sup> Para coro, cuerdas, metales, percusión y dos pianos.

<sup>33</sup> Para coro masculino, metales, tres pianos, contrabajos y percusión.

<sup>34</sup> Para coro y orquesta.

<sup>35</sup> Petrassi citado en Machlis, *Introducción a la música contemporánea*, 409.

<sup>36</sup> Las influencias stravinskianas son reconocidas por el propio compositor: su última obra de cámara a gran escala (*Sestina d'autunno* para viola, violonchelo, contrabajo, guitarra, mandolina y percusión, compuesta entre 1981 y 1982) lleva el subtítulo ‘Veni, creator Igor’, en tributo al décimo aniversario del fallecimiento de Stravinsky. Véase Restagno, “Petrassi, Goffredo”, 5.

<sup>37</sup> Machlis, *Introducción a la música contemporánea*, 409.

<sup>38</sup> Gentilucci, *Guía para escuchar la música contemporánea...*, 279.



En 1951, Petrassi publicó dos obras de gran escala que evidencian su adopción profunda de diversas técnicas y estructuras, a veces consideradas opuestas, empleadas en conjunto. La primera es la cantata *Noche oscura* para coro y orquesta, sobre un texto del poeta español místico renacentista San Juan de la Cruz, su obra religiosa más significativa,<sup>39</sup> donde asimila fuertemente la técnica dodecafónica junto con elementos tonales y estructuras neoclásicas.<sup>40</sup> Observa Enzo Restagno sobre el lenguaje compositivo de Petrassi y su enfoque aplicado a *Noche oscura* que:

“[Petrassi] no estaba preocupado sobre si debiera ser un compositor atonal, neoclásico o dodecafónico: no tenía creencia alguna en la certeza de uno u otro enfoque, sino solamente en la certeza de la lucha y el tormento de la vida, y su lenguaje musical es el diario de estas incertidumbres. Una de sus obras más grandiosas jamás producidas, *Noche oscura* (1951), [...] provee un ejemplo de cómo estas direcciones estilísticas se amontonan, entrelazan y erosionan entre sí. Es una musicalización del poema de San Juan de la Cruz sobre el camino solitario [que recorre] un místico renunciando a todo vínculo con la humanidad para acercarse al Amado, puntualmente Cristo. La soledad desoladora de este recorrido interior es representada por una célula de cuatro notas (dos segundas menores ascendentes unidas por una tercera mayor descendente). Para Petrassi este patrón de cuatro notas adquiere el carácter de fórmula mística y reaparecerá en composiciones posteriores”.<sup>41</sup>

La segunda obra publicada en 1951, su *Segundo concierto para orquesta*, escrito diecisiete años después del primero, inauguró el uso de la técnica serial en su música instrumental orquestal. Según él, este concierto “se basa en una libertad de inventiva totalmente desprovista de limitaciones”,<sup>42</sup> profundizando en la idea de Restagno de que el uso que Petrassi da a uno u otro sistema o procedimiento no se condice con el sistema en sí, sino que responde a una búsqueda de libertad constructiva.

En concordancia con esto, su *Tercer concierto para orquesta ‘Récration Concertante’*, escrito entre 1952 y 1953, se abre con la exposición de una larga serie musical con varias notas repetidas insistentemente. Demuestra, según Restagno, la libertad con la que Petrassi hace uso del sistema dodecafónico, “siendo evidente que para él la serie no es más que un procedimiento a través del cual escapar de la tradición temática”.<sup>43</sup> Aquí el compositor amalgama el estilo instrumental concertante con los recursos dodecafónicos,<sup>44</sup> unifica los cinco movimientos de la pieza en uno solo —al igual

<sup>39</sup> Ibidem, 280. Cook y Pople (eds.), *The Cambridge History*, 654.

<sup>40</sup> Cook y Pople (eds.), *The Cambridge History ...*, 654. Machlis, *Introducción a la música contemporánea*, 409. Griffiths, “Petrassi, Goffredo”.

<sup>41</sup> Restagno, “Petrassi, Goffredo”, 2-3. Traducción propia del original.

<sup>42</sup> Petrassi citado en Machlis, *Introducción a la música contemporánea*, 409.

<sup>43</sup> Restagno, “Petrassi, Goffredo”, 3.

<sup>44</sup> Machlis, *Introducción a la música contemporánea*, 409.

que en el *Segundo concierto*— y recapitula hacia el final de la pieza la célula de cuatro notas presente en *Noche oscura*, para recrearlo “en un disfraz y contexto instrumental novedoso”.<sup>45</sup> Si bien esta forma de ‘recreación’ es lo que algunos investigadores usan para justificar el título, MacDonald va más allá, observando en su estudio que:

“[En el *Tercer concierto*] hay un uso amplio –aunque relajado– de la técnica de doce notas, algo que ya se había anticipado en el empleo de las células [melódico-rítmicas] de *Noche oscura*. Aquí quizás hay una nueva connotación de la *récréation*: el compositor está rehaciendo su lenguaje personal, y por ende recreándose a sí mismo. [...] Sin embargo, el significado de este ‘serialismo’ es diferente del de Schoenberg o Webern (y ciertamente de la ‘serialización total’ de sus contemporáneos Boulez o Stockhausen), aunque [cumple en] proveer a Petrassi con una base común de motivos o temas para una obra completa”.<sup>46</sup>

El uso libre que hace Petrassi del conjunto de doce notas se observa más evidente en el *Cuarto concierto para orquesta* de 1954, donde el sistema se presenta con fuertes inflexiones melódicas a la manera de Alban Berg, llevando a la orquesta de cuerdas solas a “abrirse a un tercer movimiento, marcado *lentissimo*, con una serie [melódica] de rara intensidad lírica”.<sup>47</sup> Esta libertad será trasladada hacia la forma, quizás la particularidad más importante de su lenguaje compositivo, donde desde el *Tercer concierto* en adelante,

“Petrassi ha abandonado la forma y patrones tradicionales: en cambio, se acerca a una nueva estética de invención espontánea, [donde] una cosa lleva a la otra en vez de volver a un punto de origen o articular un arquetipo estructural. No existe prácticamente un impulso recapitulatorio en su música; como mucho se encuentran recurrencias (por supuesto estructuralmente significativas) de ciertos tipos de gestos, movimientos y texturas. Hay, por decirlo de una manera, un sentido constante de que la música se está rehaciendo y renovando a sí misma momento a momento”.<sup>48</sup>

El *Sexto concierto para orquesta* cierra la etapa centrada en la década de 1950, en la que el compositor se enfocó casi exclusivamente en este tipo de pieza, quizás el género más importante dentro del cual concentró el desarrollo de su discurso musical. Es, a su vez, considerado por el autor como efectivamente un ‘género’, en oposición a una plataforma de lucimiento orquestal.<sup>49</sup> Si bien sus dos incursiones siguientes y finales

<sup>45</sup> Calum MacDonald, “Petrassi and the Concerto Principle (II)”, *Tempo* 57, N° 255 (2003), 10.

<sup>46</sup> MacDonald, “Petrassi and the Concerto...”, 10.

<sup>47</sup> Restagno, “Petrassi, Goffredo”, 3.

<sup>48</sup> MacDonald, “Petrassi and the Concerto...”, 10.

<sup>49</sup> *Ibidem*, 9.

en el género<sup>50</sup> fueron creadas con la base de una sintaxis diferente,<sup>51</sup> el *Sexto* provee un nuevo enfoque hacia la radicalización de su lenguaje. El más corto de los ocho, Petrassi lo instrumenta para metales, timbales, percusión y cuerdas, decisión que le permite explorar la contraposición de masas instrumentales tímbricamente opuestas. Asimismo, logra alcanzar casi total independencia de la tonalidad diatónica y de cualquier vestigio neoclásico que podía quedar remanente de sus composiciones anteriores y encuentra el apogeo en lo que respecta a la libertad absoluta de sus raíces seriales.<sup>52</sup> Según el análisis que hace Armando Gentilucci en su libro *Guía para escuchar la música contemporánea*, en el *Sexto concierto* Petrassi encuentra una asociación tímbrica que:

“[...] se resuelve en una serie de configuraciones del tejido tímbrico absolutamente nuevas y originales, de preciosa abstracción, desnaturalizadas, trazos sutiles de una ausencia, espectros del lenguaje de una época del músico”.<sup>53</sup>

Puedo resumir que la música del italiano en esta etapa se basó particularmente en el empleo de un sistema serial de doce alturas fijas el cual, en pos de libertad y de la búsqueda de manipular el material musical de la manera más económica y controlada posible, no se ataba a los cánones de los procedimientos de ‘serialismo integral’ de sus contemporáneos. A su vez, en su producción se evidencia una incansable exploración tímbrica tanto en su pureza unitaria como en la combinatoria irreverente de las plantillas instrumentales y sus sonoridades resultantes. También, y en concordancia con lo observado por algunos investigadores, en su producción se halla elaboración interválica, exploración de la textura contrapuntística heredada de sus influencias más tempranas y el desentendimiento de la armonía como procedimiento estructurante.<sup>54</sup>

“[...] Petrassi llegó a valorar las operaciones seriales como una manera de asegurar la consistencia e interrelación motivico/armónica. Pero no para resucitar o darles vigor a formas clásicas o post-clásicas. Con él la serie no

---

<sup>50</sup> El *Séptimo* de 1964 y el *Octavo* de 1970-1972.

<sup>51</sup> MacDonald, “Petrassi and the Concerto...”, 22. El *Séptimo concierto para orquesta* de 1964 fue una readaptación de una obra didáctica previa de Petrassi con la cual no quedó conforme. Sin embargo, sus orígenes como obra educativa orquestal le proporcionaron al compositor la oportunidad de estructurar a la obra como una serie de cadencias solistas que dialogan entre sí y se construyen desde una perspectiva camarística a estructuras de magnitudes orquestales. Aquí desarrolló un estilo minimalista que luego pondría en práctica en su *Octavo* y último concierto para orquesta de 1970-1972, donde la dependencia en el balance interválico y tímbrico sería la piedra fundamental estructural de la pieza. Restagno, “Petrassi, Goffredo”, 4.

<sup>52</sup> MacDonald, “Petrassi and the Concerto...”, 9.

<sup>53</sup> Gentilucci, *Guía para escuchar la música contemporánea...*, 283.

<sup>54</sup> Restagno, “Petrassi, Goffredo”, 3.

fue tanto una generadora de sentido, el *quid* de la cuestión, el eje de la discusión, sino el hilo a partir del cual tejer la trama musical, el medio para liberar al juego sin trabas entre tonos y afecto —que es en sí el verdadero significado de la música— de la necesidad de simetría o recapitulación”.<sup>55</sup>

54 Este apartado, dedicado solo a estas décadas y obras, obedece a considerar la etapa más constitutiva y constructiva del lenguaje compositivo de Petrassi. Además, se corresponde con los años de su relación pedagógica con Juan Carlos Zorzi.

### Zorzi en Italia

“Con el *Adagio* [*elegíaco*, de 1964] cerré una etapa [...]. Esta obra está dedicada a mi maestro Gilardi como también una de mis *Variaciones* [*enigmáticas*, del mismo año]. En esta última obra utilizo recursos orquestales inéditos, especulaciones tímbricas y rítmicas complejas derivadas de una serie generadora que une al conjunto de la obra y le da unidad. Con mis *Tres piezas para orquesta de cuerdas*<sup>56</sup> [escritas entre 1958 y 1960] inicio otra etapa de mi producción actual. [...] Mi idea es que la música debe sentirse por sí misma, no explicarse. Sigo una nueva corriente de humanismo musical: con medios de vanguardia hacemos música sin olvidar por ello al hombre. En cambio, hay compositores sin una sólida base musical, que seguidos por *snobs* cuentan con el apoyo de editoriales europeas y componen música incomprensible, sin alma, que los mismos músicos no podemos comprender”.<sup>57</sup>

En diciembre de 1965, mientras se desempeñaba como director titular de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Tucumán, Zorzi recibió una beca de perfeccionamiento en dirección orquestal del Fondo Nacional de las Artes.<sup>58</sup> Hacia fines de 1966 viajó a Italia para realizar cursos de perfeccionamiento en dirección orquestal con Ferrara y composición con Petrassi, además de participar de una serie de conciertos que incluyó obras propias y de otros compositores europeos,

<sup>55</sup> MacDonald, “Petrassi and the Concerto...”, 9.

<sup>56</sup> Aquí Zorzi comete un pequeño error, dado que el nombre de la obra, como se indica en el manuscrito y en la edición realizada por Ricordi Americana (Buenos Aires) en 1964, se titula *Tres piezas para cuarteto de arco*.

<sup>57</sup> C. Migliorini de Figueroa, “Reportaje al Maestro Juan Carlos Zorzi”, *La Prensa*, 13 de octubre de 1965.

<sup>58</sup> “El jurado constituido por Ferruccio Calusio, Jacobo Fischer, Carlos Pessina, Virtú Maragno, Pedro Di Gregorino y Juan Emilio Martini eligió al joven director en una prueba de oposición, efectuada con la colaboración de la Orquesta Sinfónica Nacional”. “Mención de Honor para una obra de Juan Carlos Zorzi”, *La Prensa*, 18 de marzo de 1966.

argentinos y latinoamericanos en Siena, Roma, Macerata y Taormina.<sup>59</sup> El 13 de agosto de 1967, en el marco del VI Festival Internacional de Música organizado por el Centro Internacional de Estudios Musicales de Taormina, el Cuarteto Zagreb interpretó por primera vez en Europa las *Tres piezas para cuarteto de arco* concluidas en 1960 (con Zorzi en el público), junto con obras de Bartók, Haydn y Dvořák.<sup>60</sup> Unos días antes, el 10 de agosto, Zorzi dirigió a la pianista estadounidense Constance Douglass en una interpretación del *Concierto para piano y orquesta no. 4, op. 58*, de Ludwig van Beethoven, frente a la *Orchestra Dell'Accademia Musicale Chigiana*.<sup>61</sup> Menos de dos meses antes, la pianista María Elisa Tozzi había incluido su *Danza orgiástica* para piano, compuesta en 1958, en su concierto del 27 de junio en la Sala Castiglioni de la Biblioteca Comunal de Macerata.<sup>62</sup>

Las *Tres piezas* ya habían tenido su primera ejecución italiana el 5 de abril de ese año en un concierto donde Zorzi “actuó como preparador y director”.<sup>63</sup> El evento, parte de la *Settimana Latinoamericana* organizada por la *Associazione Studenti Latinoamericani* del *Centro Internazionale Crocchia*, incluyó además obras para piano de los argentinos Roberto García Morillo, Pascual De Rogatis y Carlos Guastavino, interpretadas por Sylvia Kersenbaum. El programa se complementó con la obra *Tres micropoemas* para cuarteto de vientos de Eduardo Alemann;<sup>64</sup> *...L'Adieu* (1966), compuesta e interpretada por Gerardo Gandini; junto con tres composiciones para piano solo de Heitor Villa-Lobos, interpretadas por Licia Lucas.

Otro evento que lo reunió con Gandini ocurrió el 23 de mayo de 1967 en el *Palazzo Savelli Orsini*, de Roma. Fue en el marco del Ciclo de Conciertos Dedicados a la Argentina, cuyo programa se concentró exclusivamente en la “música contemporánea”, evento “presentado por el Maestro Goffredo Petrassi”.<sup>65</sup> El programa, dirigido en conjunto por Gandini y Zorzi, estuvo compuesto por las obras *...hecha sombra y altura (Música nocturna II)*, de Gandini (compuesta en 1965 y

<sup>59</sup> “El director Juan C. Zorzi ha regresado”, *La Nación*, 25 de septiembre de 1967.

<sup>60</sup> D. Danzuso, “Il contrasto di due mondi in un gioco armonioso di suoni”, *La Sicilia*, 15 de agosto de 1967. Se contrastó este artículo periodístico con los programas de concierto del festival y del Cuarteto Zagreb, presentes en el AF.

<sup>61</sup> Esto fue parte de su graduación de los estudios con Ferrara, realizados en Siena. El programa se encuentra en AF.

<sup>62</sup> Esa fue la primera interpretación de la obra en Italia. El concierto además incluyó obras de Platti, Beethoven, Schumann, Brahms, Calabrese y Debussy. Tozzi egresó de la *Accademia di Santa Cecilia* de Roma, donde Zorzi estudió con Petrassi, por lo cual es probable que allí se haya interesado en su obra. La documentación de este concierto procede del programa obrante en AF y de la nota “Concerto d'eccezione alla Sala Castiglioni”, *Il Resto del Carlino*, 6 de julio de 1967.

<sup>63</sup> “Con buen éxito actuó en Roma Juan C. Zorzi”, *Los Andes*, 14 de mayo de 1967.

<sup>64</sup> Sin indicación de intérprete.

<sup>65</sup> Fue en el cuarto de los cinco eventos, organizados entre el 5 y 30 de mayo por la Embajada Argentina en Roma en conjunto con la Academia Internacional de Música de Cámara de la misma ciudad. Se conserva el programa del ciclo y del concierto en el AF.

dirigida por él en su primera ejecución italiana), Serenata para flauta, viola, contrabajo, clavicémbalo y percusión, de Petrassi (1958) y el estreno mundial de Espejos, de Zorzi.<sup>66</sup>

### *Espejos*<sup>67</sup>

56 *Espejos* es una obra para conjunto de cámara: una flauta, un clarinete, un vibráfono, un xilofón, un violín, una viola, un violonchelo, un contrabajo, un piano, un clavicémbalo y percusión compuesta por platillos de mano, platos suspendidos (tocados con la mano y con baqueta), *Wood-block* y tres tamtams (uno sin descripción, uno “mediano”/“medio” y uno “grave”). Estructurada en cuatro ‘secciones musicales’ grandes, se detectan, a su vez, ‘sucesos musicales’ divisibles, más pequeños. Algunos de estos están agrupados en compases, otros son de demarcación libre; a veces poseen indicaciones de duración temporal en segundos, otros cuentan con aclaraciones metronómicas. A través de los 88 compases numerados por el compositor,<sup>68</sup> la pieza se construye mediante diversos elementos que dan la impresión de responder a la búsqueda de “tejer la trama musical” y renunciar a las estructuras ‘clásicas’ de simetría, recapitulación y partes claramente definidas, como observa MacDonald al hablar de la música de Petrassi.<sup>69</sup> Si bien esta búsqueda de libertad es evidente, para este estudio elegí hablar de secciones musicales en pos de ordenar el recorrido a lo largo de la obra. De estas cuatro secciones, identifiqué una primera de escritura ordenada en 34 compases, una segunda de 9 y escritura más libre (con un extenso solo de violín que demarca el centro de la obra), una tercera de 35 (donde se superponen dos métricas distintas y se invierte la ubicación de los instrumentos en la partitura), y una cuarta de 10 compases que opera, por utilizar una terminología habitual, como *coda*.<sup>70</sup>

---

<sup>66</sup> Los intérpretes fueron: Jayn Rosenfeld Seigel (flauta), Luigi Gorna (clarinete), el argentino Alberto Lysy (violín), Luigi Bianchi (viola), Giuseppe Gramolini (violonchelo), Luciano Cerroni (piano), Pino Onnis (contrabajo), Gerardo Gandini (clavicémbalo) y Massimiliano Ticchioni (percusión). La dirección fue de Zorzi (su obra y la de Petrassi) y de Gandini (su obra).

<sup>67</sup> Para este breve acercamiento al estudio de la obra *Espejos* me basé en una fotocopia del manuscrito de puño y letra de Juan Carlos Zorzi de la obra, digitalizado e incorporado al archivo de música académica argentina y latinoamericana del Instituto de Investigación en Etnomusicología (DGEART-GCBA). La fuente original proviene del AF y no hay otra versión disponible. Realicé una transcripción y edición crítica como parte de mi tesis doctoral. Adicionalmente, cuento con un fonograma digitalizado, también proveniente del AF, registrado en vivo y de 8 minutos y 7 segundos de duración.

<sup>68</sup> Si bien existen los ‘compases’ en la obra, la escritura musical no siempre responde a los límites marcados por ellos: muchos de estos son de escritura libre, otros están divididos por líneas partidas y otros se superponen con distintas escrituras métricas.

<sup>69</sup> MacDonald, “Petrassi and the Concerto...”, 9.

<sup>70</sup> Podría decir entonces que la obra tiene una estructura de A-B-A+Coda dado que algunos elementos musicales parecen ser germen de otros que se emplean en el transcurrir. Sin embargo, el grado de

*Especios* responde a varios de los aspectos del lenguaje musical de Petrassi que mencioné antes. Me encuentro con que la mejor forma de comprenderla es hacer un recorrido de sus páginas y ofrecer una aproximación descriptiva de estos sucesos musicales, para luego brindar unas observaciones finales y conclusiones generales.

La primera sección comienza con tres compases demarcados, en cuatro tiempos, con la indicación metronómica *Molto lento* ♩ = 40 *circa*, donde el contrabajo y el violonchelo ingresan sucesivamente con armónicos *pp* sobre las notas sol<sup>4</sup> y fa<sup>4</sup>. Prolongan esas notas hasta un calderón en el tercer compás sobre el cual ataca el vibráfono, que toca la tercera menor fa<sup>4</sup>-lab<sup>4</sup> con baqueta blanda y oscilación rápida, y el piano, que superpone las séptimas mayor do<sup>4</sup>-si<sup>4</sup> y re<sup>6</sup>-do<sup>7</sup>. De esta manera, si se ordenan las notas que suenan y se sostienen durante esta introducción de tres compases, obtenemos la colección de 8 sonidos do<sup>4</sup>-do<sup>7</sup>-re<sup>4</sup>-fa<sup>4</sup>-fa<sup>4</sup>-sol<sup>4</sup>-lab<sup>4</sup>-si<sup>4</sup>, o bien los dos conjuntos de cuatro notas separadas por semitono si<sup>4</sup>- do<sup>4</sup>-do<sup>7</sup>-re<sup>4</sup> y fa<sup>4</sup>-fa<sup>4</sup>-sol<sup>4</sup>-lab<sup>4</sup> [Ejemplo 1].

The image shows a musical staff with three different groupings of notes. The first grouping is labeled 'Orden de aparición 8va y registros' and shows notes: G4, G7, A4, A7, B4, B7, C5, D5. The second grouping is labeled 'Orden consecutivo' and shows notes: A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5. The third grouping is labeled 'Dos conjuntos de cuatro notas separadas por semitono' and shows two groups: G4, A4, B4, C5 and D5, E5, F5, G5.

Ejemplo 1. Zorzi, *Especios*. Primeras notas distribuidas en colección consecutiva de ocho sonidos y en dos conjuntos de cuatro notas separadas por semitono. Cc. 1-3, simplificados

El próximo suceso musical ocurre en el compás 4, dividido en dos partes discriminadas por las indicaciones de duración de 8 y 18 segundos. Los gestos musicales a su vez están numerados en orden de aparición. Previo al gesto indicado como “1” comienza un trémolo de tercera menor descendente lab<sup>4</sup>-fa<sup>4</sup> en el vibráfono y segunda menor ascendente fa<sup>4</sup>-sol<sup>4</sup> en el clarinete. Estos se sostienen junto a las notas tenidas del contrabajo y violonchelo provenientes del suceso anterior y juntos dan pie a la entrada de viola y violín en el número “1”, la primera con toque *staccato* del *legno* del arco sobre el puente, y el segundo en *pizzicato* un tiempo de negra después. Luego, comienzan a aparecer entre ambos instrumentos algunos movimientos espejados: cuando la viola asciende una segunda menor sol<sup>4</sup>-lab<sup>4</sup>, el violín responde descendiendo la misma segunda lab<sup>4</sup>-sol<sup>4</sup>; luego la viola

---

variación y libertad con la que Zorzi los moldea en cada aparición, sugiere la posibilidad de que su búsqueda no es tanto ‘estructural’ sino más bien ‘tímbica’ o ‘sonora’.

asciende una segunda  $fa\sharp_4$ - $fa\sharp_4$  y el violín lo espeja con un descenso de  $sol\sharp_4$ - $fa\sharp_4$ ; la segunda ascendente  $fa\sharp_4$ - $sol\sharp_4$  en el quinto pulso de negra de la viola encuentra el descenso  $lab_4$ - $fa\sharp_4$  en el violín; y así [Ejemplo 2]. Ambos gestos piden ser repetidos hasta una nota tenida  $sol\sharp_4$  del clarinete (indicado como “3”) que da pie a que violín y viola comiencen un nuevo gesto: un trémolo de tercera menor descendente  $lab_4$ - $fa\sharp_4$  (violín) y ascendente  $fa\sharp_4$ - $lab_4$  (viola). Ambos con cerda del arco sobre el diapasón y en espejo.

①

Vln. pizz. senza nessun accento sul tasto

Vla. col legno battuto sul pont.

Ejemplo 2. Zorzi, *Espejos*. Gestos de viola y violín del compás 4 con movimientos espejados

Tras los primeros 8 segundos de música comienzan otros 18 (que incluyen los gestos de violín y viola descritos arriba) dentro de los cuales se enmarca un solo de flauta *Molto tranquillo* (cuya entrada está indicada como “2”) que comienza en la nota  $do\sharp_5$  y recorre la colección de notas  $do\sharp_5$ - $do\sharp_5$ - $re\sharp_5$ - $mib_5$ - $fa\sharp_5$ - $fa\sharp_5$ - $sol\sharp_5$ - $sol\sharp_5$ - $lab_5$ - $lab_5$ - $si\sharp_5$ , estando ausentes solo el  $mi\sharp_5$  y el  $si\sharp_5$  para completar la colección de doce sonidos [Ejemplo 3].

18"

Molto tranquillo

*p* molto tranquillo      *p* < *p*      *pp*      *f*      *p*

Ejemplo 3. Zorzi, *Espejos*. Solo de flauta con la indicación de duración de 18 segundos en el compás 4

Tras una detención total del sonido se da pie al compás número 5 indicado *a tempo* con la entrada en *pp* de maderas y cuerdas. Se realizan notas tenidas en redonda que



forman el conjunto de grave a agudo  $mib2-solb3-mi\sharp4-la\sharp4-sol\sharp5-sib6^{71}$  que resolverá, *glissandi* de las cuerdas mediante, en el conjunto  $sol\sharp2-sib3-mi\sharp4-la\sharp4-mib5-solb6^{72}$  hacia el final del compás 6. Ese mismo compás, de duración indicada 4 segundos, posee una réplica al gesto previo de violín y viola en flauta y clarinete. Pero esta vez, el espejado entre ambos es absoluto [Ejemplo 4].

The image shows two staves of music. The top staff is labeled 'Clarinete' and the bottom staff is labeled 'Flauta'. Both staves show a melodic line starting with a dynamic marking of *mf* and ending with *pp*. The notes are connected by a slur, and arrows indicate the direction of movement, showing a mirrored pattern between the two instruments.

Ejemplo 4. Zorzi, *Espejos*. Gesto de clarinete y flauta en compás 6 que replica a violín y viola y resume el carácter de espejo de la línea melódica. Las flechas son mías

Sobre este gesto, el piano hace una intervención contundente con un *crescendo* desde el *p* hasta el *f* de seis acordes que se mueven en direcciones espejadas: cuando la mano derecha baja desde el agudo, la izquierda sube desde el grave; luego del tercer acorde, se invierten las direcciones con la derecha subiendo al agudo junto a la izquierda yendo hacia el grave. Así como en las maderas los sentidos están espejados de forma minuciosa (movimiento medido por semitonos), en el piano el espejado se da de forma más áspera.

Este conjunto de elementos musicales llega a una detención brusca luego de un  $do\sharp1$  grave en el piano, y mediante un calderón cuadrado sobre la barra de compás se crea la sensación de silencio brutal solo sostenido por la tenue caída de la nota tenida.

Un nuevo suceso ocurre en el compás 7 bajo la indicación  $\downarrow = 60$  *circa*, que comienza con un quintillo *mf* de semicorcheas en las cuerdas (gesto que se desarrollará en la tercera sección de la pieza) descendiendo hacia un *pp* sobre el cual el clave hace su primera aparición mediante un grupo de quince semicorcheas apresuradas (doce sonidos y tres silencios) acompañadas por tres acordes del vibráfono y un trémolo de platillo de *pp* a *mp* que el compositor pide se interprete con la mano. Estos tres

<sup>71</sup> Estos últimos dos con indicación de armónico.

<sup>72</sup> Nuevamente los últimos dos en armónicos.

The musical score for Example 5 consists of four staves. The top staff is for Violin and Viola (Vln. y Vla.), the second for Violoncello and Contrabasso (Vc. y Cb.), the third for Vibraphone (Vibráfono), and the fourth for Clave. The Vln. y Vla. and Vc. y Cb. parts feature a melodic line with a fingering of 5 and a dynamic marking of *mf*. The Vibráfono part has a dynamic marking of *pp* and a fingering of 5. The Clave part has a dynamic marking of *pp* and a fingering of 15. The score is written in a 3/4 time signature.

Ejemplo 5. Zorzi, *Espejos*. Gestos de cuerdas, clave y vibráfono presentes en c. 7 sobre los mismos doce sonidos en diferentes disposiciones

The musical notation for Example 6 shows a single staff with a sequence of twelve notes. The notes are: C4, B3, Bb3, A3, Ab3, G3, Gb3, F3, Fb3, E3, Eb3, and D3. This sequence represents a chromatic scale of twelve unique sounds ordered by semitone distance.

Ejemplo 6. Zorzi, *Espejos*. Colección de doce sonidos únicos ordenada en escala a distancia de semitonos

Este suceso se completa con la entrada del contrabajo en la nota sol<sup>4</sup> armónico y un golpe de *Wood-block* en el compás 8 indicado *Tempo I°*  $\text{♩} = 40$  que recuerda al comienzo de la pieza y se completa con un fa<sup>#4</sup> de la flauta,<sup>74</sup> en compás 9, ambas notas que serán tenidas a lo largo de todo un nuevo suceso musical, entre los compases 10 y 25 con cifra indicada de 3/4.

<sup>73</sup> Esta serie, además, podrá observarse que se empieza a construir a partir de los dos conjuntos de cuatro sonidos ordenados por semitonos presentes en los compases 1-3 [Ejemplo 1], expandiéndose en el solo de flauta del compás 4 [Ejemplo 3].

<sup>74</sup> En este caso, el compositor solicita al ejecutante que ese fa<sup>#4</sup> se intérprete “oscilando [la afinación] siempre un cuarto de tono ascendente hasta el final del sonido; la flauta ataca nuevamente cuando el intérprete lo considere”.

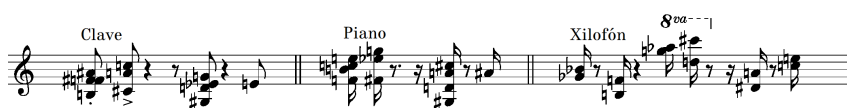
Sobre esa segunda menor, violonchelo, viola y violín comienzan gestos melódicos de catorce corcheas rápidas cada uno, tocadas *col legno sul ponticello pp*, que se repiten de manera continua hasta el final del suceso. Dentro de esas catorce corcheas las notas no llegan a completar los doce sonidos de la serie indicada [Ejemplo 6], pero se emplea, de la misma colección, una selección bastante amplia [Ejemplo 7].



61

Ejemplo 7. Zorzi, *Espejos*. Gestos de violonchelo, viola y violín interpretados repetitivamente *col legno sul ponticello pp*. La barra que atraviesa el comienzo de cada gesto indica que este debe ser veloz y sin respetar la medida de la corchea

Una vez establecido este patrón repetitivo se da lugar a un juego de acordes entre clave (desde compás 13), piano (compás 17) y xilofón (compás 20), reiterándose sucesivamente cada conjunto hasta la detención en el compás 25. El conjunto de acordes es único a cada instrumento y se sucede en forma de bloques;<sup>75</sup> la escritura resulta de tal manera que cada uno comienza en un pulso distinto compás tras compás. Observando el ejemplo 8, se nota que los sonidos empleados para construir cada uno de ellos pertenecen a la colección de doce notas establecida en el compás 7 [Ejemplos 5 y 6].



Ejemplo 8. Zorzi, *Espejos*. Conjunto de acordes de clave, piano y xilofón que participan en el suceso musical entre cc. 13-25. Se repiten en bloques sucesivos sobre notas tenidas de contrabajo y flauta, y gestos melódicos repetitivos de violonchelo, viola y violín [Ejemplo 7]

El empleo de acordes es parte fundamental del sistema de los espejos interválicos y del deseo de Zorzi de incorporar elementos atonales en su música. De acuerdo con lo que indica Pola Suárez Urtubey en las notas de programa del estreno de la ópera *Don Juan* de Zorzi en 1998:

<sup>75</sup> En el caso del clave, cada conjunto está separado por una blanca. En el piano, por una corchea con punto. En el xilofón, por una negra.

“El autor aclara [...] que cuando necesita un idioma que no sea el tonal [...] acude a su ‘propio lenguaje’, que define como una técnica de los ‘espejos interválicos’. Observando la partitura es fácil advertir, en efecto, que Zorzi trabaja con ejes acórdicos, es decir, un acorde como eje en disposición espejada. ‘No recurro al serialismo de la Escuela de Viena —confiesa— ni a otros procedimientos contemporáneos, como serían las técnicas de Messiaen. Creo haber inventado, a mi manera, mi propio lenguaje, que tiene una correlación con la tonalidad, porque entiendo que la tradición existe y, aunque queramos negarla, somos parte y continuación de ella’. / Zorzi añade que su lenguaje [...] no niega nada de lo anterior, sino que lo usa de otra manera, creando un lenguaje propio con todos los elementos de la tradición, a los que se añaden algunos característicos de las últimas décadas”.<sup>76</sup>

Esa disposición espejada de los acordes puede observarse de manera prototípica en el primer acorde del vibráfono (sol $\sharp$ 4-re $\flat$ 5-sol $\flat$ 5-mib6) [Ejemplo 5] y en diversas posiciones en los instrumentos [Ejemplo 8].<sup>77</sup>

Tras esta interacción instrumental, hasta el momento la más extensa de la obra, el paisaje sonoro cambia drásticamente. El xilofón sostiene un trémolo entre la tercera descendente mi $\flat$ 5-do $\flat$ 5 sobre el cual violín, viola y violonchelo irrumpen en el discurso con una serie de golpes de arco *ff* y secos de séptimas mayores y menores y quintas justas; se alterna el compás entre 7/8, 2/4 y 3/4, repetidos luego en *pizzicati*. El apogeo de este suceso llega con la reiteración del gesto de cuerdas [Ejemplo 5] (esta vez en valores regulares de semicorcheas). Se suma la respuesta ascendente del piano y el clave en terceras y quintas y su prolongación hacia el agudo en flauta, clarinete y xilofón, que ascienden, *molto ritenuto* mediante, a una blanca sostenida con calderón y regulador *crecendo* hacia un silencio absoluto.

La segunda sección de la obra abre con un *cluster* dentro de la octava disminuida do $\sharp$ 4-do $\flat$ 5 en piano y clave, sobre el cual maderas y cuerdas sostienen oscilante y tremolado ocho de las doce notas de la serie: de grave a agudo do $\flat$ 4-mib4-mi $\flat$ 4-fa $\sharp$ 4-sol $\flat$ 4-la $\flat$ 4-sib4-do $\sharp$ 5. Por los próximos 8 compases se suceden gestos en semicorcheas regulares, quintillos, seisillos y otros valores irregulares en piano, viola, flauta y clarinete sobre esas notas. Se llega a una detención sobre un calderón *molto*

<sup>76</sup> Pola Suárez Urtubey, “Comentario”, notas de programa de *Don Juan. Juan Carlos Zorzi. Ópera* (Buenos Aires, Teatro Colón, 30 de octubre, 1, 3 y 5 de noviembre de 1998), 35.

<sup>77</sup> Aunque en este último caso habría que tomarse la licencia de reordenar en algunos acordes las octavas de las voces para observar más claramente el efecto espejado. Pero es innegable que la forma en la que Zorzi emplea los acordes y cómo los dispone tiene el sentido de la disposición espejada que menciona Suárez Urtubey en la música de *Don Juan*, una obra casi 30 años más adulta.

*lungo* sobre la nota sol $\sharp$  del contrabajo que da pie, en el compás 43 de duración irrestricta, a un solo casi cadencial del violín marcado inicialmente como *Molto lento*.

Este pasaje solista es de considerable extensión y podría subdividirse en cuatro partes. Resulta estructural a la distribución formal de la obra, no solo por estar ubicado en el centro 'geográfico' de la misma, sino por ser su primera y última sección un perfecto espejo [Ejemplo 9]. A pesar de algunas intervenciones muy breves de piano, flauta,

63

clarinete y platillos, es el violín el que desarrolla el discurso; comienza lento en su registro medio y *pp*, se mueve *accelerando* y *ritenuto* hacia el agudo y alterna sonidos asordinaados con sonoridades de cuerda plena. Además, utiliza el arco en todas sus posibilidades (*col legno*, con las cerdas, *flautato*), en el diapasón y en el puente y, por momentos, opta por el toque *pizzicato* y explora todo su rango dinámico posible. Todo esto se construye sobre la misma selección de ocho notas de la serie de doce.



Ejemplo 9. Zorzi, *Espesjos*. Comienzo y final de la segunda sección de la obra donde predomina un extenso solo de violín a forma de cadenza solista.<sup>78</sup>

Tras este eje estructural donde el empleo de la metodología de escritura en espejo queda plenamente evidente, comienza una nueva sección, la tercera, única marcada con letra en la partitura (A) y con indicación metronómica de  $\text{♩} = 80$ . Lo curioso de esta parte, y razón fundamental por la cual la considero una nueva sección, es que el compositor redistribuye el orden de los instrumentos en la partitura y da a entender que desde aquí se deben considerar dos conjuntos instrumentales distintos. La distribución original de arriba hacia abajo se ordenaba en flauta, clarinete, vibráfono/xilofón, violín, viola, violonchelo, contrabajo, piano, clave y percusión. Ahora, Zorzi organiza la música en dos conjuntos instrumentales: el primero, que contiene al violín, el clave, el xilofón y el violonchelo; el segundo, formado por la

<sup>78</sup> Se observa claramente la disposición espejada entre el comienzo y el final del solo. Reproduzco la escritura de acuerdo con la edición crítica realizada a partir del manuscrito original donde se observan las indicaciones de *accelerando* y *ritenuto* por debajo de la escritura musical, las flechas horizontales que reemplazan las indicaciones de *stringendo* y *rubato*, y una serie de flechas verticales sobre algunas notas que simbolizan una deformación ascendente de cuarto de tono.

flauta, el clarinete, la viola y el contrabajo. Piano y percusión quedan escritos por debajo de los dos conjuntos.<sup>79</sup>

La razón de esto es evidente. En esta sección la escritura es medida en 3/4. Pero allí donde el primer grupo instrumental tiene la indicación metronómica ♩ = 80, el segundo grupo tiene indicado ♩ = 40 y su comienzo es en el segundo pulso de negra del primer grupo. De esta forma ambos grupos están desfasados no solo por una velocidad doble de ♩ = 80 sobre ♩ = 40, sino porque el primer ‘compás’ del segundo grupo comienza en el segundo pulso del quinto compás del primer grupo [Ejemplo 10].<sup>80</sup>

64

Grupo 1: violín, compás 48  
 (♩ = 80) [indicado a comienzos de sección A solo para Grupo 1]

Grupo 2: viola+clarinete, segundo pulso de compás 48  
 ♩ = 40 [solo para Grupo 2]

*pp sempre statico legatissimo*

Ejemplo 10. Zorzi, *Especjos*. Entrada del segundo grupo instrumental tras el segundo pulso del compás 48 correspondiente al primer grupo. Nótese la indicación metronómica distinta

Esta superposición de conjuntos instrumentales sucede por 23 compases (numerados por el compositor en el grupo instrumental superior). Sonidos cortos, *staccati*, a veces *pizzicati* y a veces *col legno* sobre el puente, entrecortados y acentuados con apoyaturas cortas, se suceden alternativamente en el conjunto superior mientras

<sup>79</sup> Esta escritura por conjuntos instrumentales tiene un antecedente en el *corpus* de Zorzi: su obra *Ludus* de 1964 para seis conjuntos instrumentales (requiriendo un mínimo de tres directores). Estos conjuntos están compuestos por: pícólo+flauta, oboe, clarinete, clarinete bajo y fagote (grupo 1); dos violines, una viola, un violonchelo y un contrabajo (grupo 2); trompeta en re, trompeta, corno, trombón y tuba (grupo 3); triángulo, crótalos, platos, gong y tamtam grave (grupo 4); *Wood-blocks*, cocos, bongó, tambor y tamtam (grupo 5); vibráfono, celesta, arpa, xilofón y piano (grupo 6). Además de ser notable la similitud entre los orgánicos de *Ludus* y *Especjos*, observando el manuscrito de *Ludus* encuentro el mismo tipo de escritura rítmica y superposición métrica presentes en esta sección de *Especjos*.

<sup>80</sup> Hago la distinción entre compás y ‘compás’ dado que el compositor numeró los compases correspondientes al primer grupo instrumental (desde el 44 hasta el 71 inclusive) mientras que los correspondientes al segundo grupo no llevan numeración alguna (ambos grupos, sin embargo, están escritos en 3/4 con la excepción de sólo dos compases: el 46 en 1/4 y el 71 en 4/4). De esta manera entiendo que la agrupación por compases de la música asignada al primer grupo instrumental funciona como guía.

que la flauta, el clarinete, la viola y el contrabajo sostienen extensas notas<sup>81</sup> marcadas *pp sempre stático legatissimo* que en conjunto construyen diversos acordes e intervalos aumentados, disminuidos, disonantes y consonantes. Todo, con la intención de buscar un sonido extenso, lánguido y tenido sobre el cual el instrumental superior realiza su punteo musical.

Esta tercera sección se encuentra acompañada por una serie de cuatro golpes de tamtam en la percusión y de distintos intervalos de terceras mayores y menores en el piano, en diversas ubicaciones de su registro, con la indicación *suonare lentamente como campane*.

A partir del compás 72 comienza la porción final de esta sección. Los instrumentos vuelven a su ubicación inicial en la partitura y comienza un extenso solo de viola, con breves intervenciones de las cuerdas asordinadas, que se extiende a lo largo de una gran cantidad de notas<sup>82</sup> y velocidades variables. Así, el instrumento recorre la colección de doce sonidos a modo de melodía, acordes en bloque *marcato f* en el talón, gestos en el diapason y en el ordinario *p* y *pp*, y variación de velocidades mediante indicaciones como *accelerandi*, *ritenuti* y *piú rápido posible*, y *molto lentamente*, *moderato*, *lento*, etc. El violín se une a la viola a modo de duplicación espejada del solo en un breve pasaje de unas pocas notas. Luego, la viola da pie a un trino de semitono sobre un  $do\sharp_6$  en el extremo agudo de su registro sobre el cual el piano repite el *cluster* de octava disminuida  $do\sharp_1$ - $do\sharp_2$  con el que abría la segunda sección de la obra. Esta vez, el *cluster* sucede *dentro il pianoforte*, es decir, la mano del pianista golpeando las cuerdas entre esas dos notas. Esto ocurre sobre el intercambio de indicación métrica C, 7/8 y 3/4 marcado *Misurato*  $\downarrow = 90$  *circa* durante seis compases que dan lugar a la cuarta sección de la obra, sección final a modo de coda sobre la cual la viola continúa con el solo.

Marcada como *Moderato*, esta última parte irrumpe con la viola en *f* desde su registro agudo, que interpreta un descenso melódico *accelerando* construido sobre nueve de los doce sonidos de la serie [Ejemplo 11].<sup>83</sup> El descenso se repite una vez en el registro central del instrumento hasta quedarse solo con cuatro notas del conjunto, reiteradas tres veces antes de terminar el solo:  $sib_3$ - $do\sharp_4$ - $la\sharp_3$ - $do\sharp_4$ . Sostendrá esta última nota con un trino hasta el *niente!* pedido por el compositor.

<sup>81</sup> Una vez más, las notas elegidas corresponden a la colección ejemplificada en el ejemplo 6, ordenadas en este caso de la siguiente manera:  $sol\sharp$ - $re\sharp$ - $fa\sharp$ - $do\sharp$ - $la\sharp$ - $la\sharp$ - $si\sharp$ - $(do\sharp+mib)$ - $(do\sharp+mib)$ - $la\sharp$ - $fa\sharp$ . Este orden se da consecutivamente entre los cuatro instrumentos (a excepción de las dos parejas de notas escritas entre paréntesis) y tengo en cuenta para este ejemplo las primeras notas que se dan hasta completar la colección. Nótese que una sola nota se repite antes de completar las doce de la serie, destacada en negrita.

<sup>82</sup> Que exceden considerablemente el espacio del compás, convirtiéndolo en un pasaje de libertad métrica.

<sup>83</sup> Aunque en este caso Zorzi utiliza nueve sonidos únicos, repite tres de ellos para tener un conjunto de doce sonidos en total.



66

Ejemplo 11: Zorzi, *Especiosos*. Comienzo del solo de viola en el compás 79 sobre un conjunto de nueve de las doce notas de la serie. Respeto el registro y orden de la colección e indico entre paréntesis aquellas notas que están repetidas para completar los doce sonidos

Luego de esto se abre un suceso musical de seis compases en 3/4 indicado *Lento* ♩ = 40 *circa*,<sup>84</sup> donde el piano realiza un solo de intervalos de terceras mayores y menores que recorren gran parte de la extensión de su registro y recuerdan a los toques *como campane* de la sección anterior, pedidos en esta ocasión con la misma intención dinámica y expresiva: *pp sempre e senza attacco legatissimo*. Estas terceras se construyen a partir de las mismas nueve notas únicas [Ejemplo 11]. Están ausentes el re<sup>4</sup>, el fa<sup>4</sup> y el sol<sup>4</sup> para completar la colección.

El piano se detiene tras un calderón que sostiene sus últimas dos terceras (la<sup>4</sup>3-do<sup>4</sup> y do<sup>4</sup>4-mib<sup>4</sup>) e irrumpen en el compás 86 la cuerda y la madera con la misma colección y distribución de sonidos que realizó en el compás 5, descripta más arriba.<sup>85</sup> A ellos les responde el clave con dos arpeggios de acordes superpuestos de cuatro notas cada uno, uno ascendente y otro descendente: dado que son solamente ocho notas, al re<sup>4</sup>, fa<sup>4</sup> y sol<sup>4</sup> ausentes se les suma el mib.

Una nueva intervención de la cuerda en *pp* y figura redonda tenida con un calderón, marcada *Moderato*, y sobre las notas fa<sup>2</sup>-la<sup>2</sup>-mib<sup>6</sup>-sol<sup>6</sup>, da pie a los últimos tres sucesos de la obra: el vibráfono con las notas sucesivas *senza oscillazione* do<sup>4</sup>4-do<sup>5</sup>-si<sup>4</sup>4-re<sup>4</sup>4-mi<sup>4</sup>4-la<sup>4</sup>4-fa<sup>4</sup>4-sol<sup>4</sup>4, el piano con su *cluster dentro il pianoforte* de octava disminuida do<sup>2</sup>-do<sup>3</sup> y la flauta con un veloz diseño de cuatro notas en *pp* mib<sup>4</sup>-fa<sup>4</sup>-sib<sup>4</sup>-sol<sup>4</sup> marcadas *Rápido* que dan, tras la indicación *tutti fino alla estinzione del suono*, fin a *Especiosos* con la lenta extinción del sonido de las doce notas que Zorzi usó para su desarrollo.

<sup>84</sup> Indicación similar y misma marca metronómica del comienzo de la obra.

<sup>85</sup> Previo al ejemplo 4.



## Conclusiones

Dentro del corpus musical de Juan Carlos Zorzi, *Espejos* es una obra atípica. Si bien en *Ludus* hay un antecedente en lo que respecta a la misma idea de agrupación instrumental y de conjuntos individuales que interactúan superpuestos, la grafía de esa pieza es plenamente convencional y su escritura apoyada sobre una base tonal y armónica firmes.

*Espejos* resulta diferente en cuanto a su idiomática musical. El lenguaje es claramente exploratorio, con un Zorzi aún joven que utiliza diversas herramientas lindantes a la atonalidad o al libre empleo de colecciones de doce sonidos (sin estar fuertemente atado a las convenciones de los serialismos que surgieron durante las primeras décadas del siglo XX). En evidente tendencia a la búsqueda de distintas sonoridades, climas, combinaciones instrumentales, construcciones motivicas, interacciones interválicas lineales o superpuestas, etc., el compositor hilvana un discurso musical más tradicional dentro de elementos y conceptos musicales modernos. Podría decir, además, que es una obra que responde al estudio de un estilo musical específico y que es resultado de una dirección educativa puntual que le dio la posibilidad de desarrollar los parámetros iniciales de su sistema de los espejos interválicos.<sup>86</sup>

Pero ¿qué es exactamente ese sistema? Si bien Zorzi nunca logró en vida explicitar un marco teórico que lo describa, es claro que en *Espejos* maneja e implementa su técnica. En mi acercamiento a su estudio, observo que hay una clara intención de jugar con todos los significados que puede tener la palabra ‘espejo’. Identifico como representativos del concepto de ‘espejo’, los gestos melódicos entre instrumentos [Ejemplos 2, 4, 7], los movimientos de acordes cancrizantes (el piano en el compás 6), la construcción de acordes con intervalos en retrógrado (el vibráfono [Ejemplo 5]) y el largo pasaje de clave, piano y xilofón que cierra la primera sección [Ejemplo 8]. También, el amplio eje seccional/estructural espejado (el solo de largo aliento del violín que termina de manera espejada a como comienza [Ejemplo 9]) son solo algunos de los ejemplos que he podido identificar aquí.<sup>87</sup>

De cierta forma y en un nivel más filosófico, podría decir que los elementos asociables a la modernidad operan como un reflejo de aquellos provenientes de la tradición. Suárez Urtubey menciona que Zorzi utiliza los elementos de la tradición

---

<sup>86</sup> Esta no sería la primera obra compuesta bajo el marco de un ámbito educativo. La *Sonata para violín y piano* fue escrita para responder a los requerimientos de la cátedra de composición de su segundo año del Conservatorio Nacional (1954), mientras que su *Movimiento de cámara para piano y cuarteto de arcos*, dos años posterior, fue su obra de graduación de composición. Ambas forman parte de su catálogo (es decir, no las retiró por ser trozos de estudio como ha sucedido en otros compositores).

<sup>87</sup> Quizás el más importante de todos estos sea el que respecta a la escritura de acordes y su uso, como cita Suárez Urtubey al hablar de *Don Juan*, el empleo de “una acorde como eje [armónico] en disposición espejada”. Suárez Urtubey, “Comentario”, 35.

de forma novedosa añadiéndole otros característicos de las décadas más recientes, creando así un lenguaje propio que no niega nada de lo anterior, “como [el lenguaje] de Poulenc”.<sup>88</sup> Esto es plenamente evidente en la grafía musical. Que esta sea mayormente tradicional, pero se tome las libertades de expandir los límites constrictivos del compás como unidad organizadora de los elementos musicales, sugiere por un lado el deseo de evitar dudas en cuanto a su lectura e interpretación, pero también la intención de ubicarse en un lenguaje que desde la escritura misma transmita su carácter de libre y busque la perfecta conjunción entre los elementos “de la tradición” y de los propios “de las últimas décadas”.<sup>89</sup>

El mismo Zorzi confesó en la entrevista de *La Prensa*, de octubre de 1965, que su búsqueda era la de una “nueva corriente de humanismo musical” empleando medios vanguardistas, pero sin olvidar “por ello al hombre”. Esto está plenamente presente en la escritura de *Especiosos*: medios propios de la primera mitad del siglo XX (colecciones de doce sonidos, distintas técnicas de ejecución instrumental que exploran las plenas capacidades sonoras del instrumento, ciertos grados de atonalismo) sin olvidar al hombre/oyente, receptor ulterior de una música que además de ser espacio experimental para el compositor, concluyo que tiene que poder ser disfrutable y plenamente comprensible. Además, esta debe darse también en el ejecutante, cosa que la partitura de *Especiosos* busca respetar: grafía fácilmente legible dentro de las libertades que aportan las músicas “de las últimas décadas”, indicaciones dinámicas y de ejecución que se basan en “la tradición”, ordenamiento estructural que ayuda al entendimiento del discurso musical, pasajes solistas carentes de virtuosismo pero cargados de expresión, claras indicaciones de duración y ubicación (en segundos, en marcas metronómicas, en numeración que ordena la sucesión de los distintos gestos musicales), entre muchas otras.<sup>90</sup>

\* \* \*

Sin embargo, hay un grado de libertad tal que da a entender que lo estructural es resultado de una búsqueda concentrada no en la forma sino en la música. Esto Zorzi lo recibe directamente de Petrassi.

Calum MacDonald realiza una serie de observaciones sobre la música de Petrassi que resultan claves para comprender el lenguaje musical del italiano, además de ciertas características presentes en *Especiosos*. La primera enuncia que:

---

<sup>88</sup> Ibidem.

<sup>89</sup> Ver Suárez Urtubey, “Comentario”, 35.

<sup>90</sup> Ibidem.

“[Tras abandonar la forma y patrones musicales tradicionales, Petrassi] se acerca a una nueva estética de invención espontánea, [donde] una cosa lleva a la otra en vez de volver a un punto de origen o articular un arquetipo estructural. No existe prácticamente un impulso recapitulatorio en su música; como mucho se encuentran recurrencias (por supuesto estructuralmente significativas) de ciertos tipos de gestos, movimientos y texturas. Hay, por decirlo de una manera, un sentido constante de que la música se está rehaciendo y renovando a sí misma momento a momento”.<sup>91</sup>

En *Espejos* no hay “impulso recapitulatorio” pero sí hay “recurrencias de ciertos tipos de gestos, movimientos y texturas”, como pueden ser los gestos de cuerdas [Ejemplo 5] reproducidos y variados a lo largo de toda la tercera sección en el conjunto instrumental superior, o bien el *cluster* de octava disminuida en el piano que aparece recurrentemente, o también el solo final de viola como un eco de aquel solo de largo aliento que realiza el violín en el eje estructural de la pieza. Aquí también la música transmite la sensación de que “se está rehaciendo y renovando a sí misma momento a momento”, gracias principalmente a las diversas formas que adopta cada reiteración de un objeto o bloque, o a sus ubicaciones,<sup>92</sup> o a su instrumentación. Pero a pesar de todo esto, el despliegue progresivo de elementos que construyen el discurso de *Espejos* constituye una unidad “estructuralmente significativa” que ofrece cohesión a la libertad del lenguaje musical. Podría sugerir, entonces, que la percepción de estructura es resultado de la sucesión de los gestos musicales.

La segunda observación que MacDonald realiza sobre la música de Petrassi podría relacionarse con Zorzi:

“Petrassi llegó a valorar las operaciones seriales como una manera de asegurar la consistencia e interrelación motivico/armónica. [...] Con él, la serie no fue tanto una generadora de sentido [...] sino el hilo a partir del cual tejer la trama musical, el medio para liberar al juego sin trabas entre tonos y afecto [...] de la necesidad de simetría o recapitulación”.<sup>93</sup>

En *Espejos* los doce sonidos ayudan a “tejer la trama musical”. No hay un empleo a la manera que el serialismo hizo de las colecciones sonoras sino más bien una libertad de exploración tanto musical como expresiva y simétrica en la obra. Los doce sonidos son una colección desde la cual obtener el material para construir el

---

<sup>91</sup> MacDonald, “Petrassi and the Concerto...”, 10.

<sup>92</sup> Por ejemplo, en el conjunto de acordes en clave, piano y xilofón, [Ejemplo 8] que, si bien se repite tal cual, cada entrada está desplazada en la ubicación del compás, lo cual genera una sensación de libertad e inestabilidad auditiva particular.

<sup>93</sup> MacDonald, “Petrassi and the Concerto...”, 9.

proceder musical y no una normativa procedimental desde donde erigir el discurso sonoro.

\* \* \*

70 Si bien en la Argentina había una sólida corriente de exploración vanguardista, entiendo que el foco de Zorzi durante su viaje a Italia fue el de cursar dirección orquestal con Ferrara; solo aprovechó su estadía en el país para trabajar bajo la tutela de Petrassi. A pesar de haber estudiado con Ginastera, Zorzi evitó adentrarse en los lenguajes contemporáneos previo a su permanencia en Europa. Los resultados de sus estudios con el italiano, particularmente su sistema de los espejos interválicos, pasaron a ser parte de su lenguaje musical general al cual acudió en momentos en que necesitó “un idioma que no sea el tonal”.<sup>94</sup> Evidentemente no rechazaba estos procedimientos, dado que desarrolló el suyo propio sobre las bases de ellos, pero sí prefería evitar compenetrarse absoluta y casi exclusiva en las corrientes musicales que estuvieron en boga durante esos años.

La figura del maestro tuvo un peso sustancial en la vida personal y profesional de Zorzi. Como comenté más arriba, Gilardo Gilardi fue crucial en su formación artística. Dado que el lenguaje musical de este estuvo alejado de los movimientos creativos que nacieron alrededor de la mitad de siglo, es evidente que las enseñanzas que impartió en Zorzi estuvieron alejadas de esos mismos movimientos. Junto a Petrassi, entonces, se permitió explorar una faceta que había estado ausente en Gilardi. De ahí tomó aquellos elementos que le resultaron atractivos para formular su propio lenguaje musical y avanzó a lo largo de su carrera con la misma libertad de su maestro italiano. Escuchar la obra de Petrassi sugiere tanto similitudes como divergencias entre ambos, plenas del alumno que adopta del maestro lo que le resulta interesante y descarta lo que no.<sup>95</sup> Donde *Espejos* es atmosférica, melódica, suave, intrigante y evita desprenderse rotundamente de la corriente musical con la que Zorzi se formó en Argentina, la *Serenata* tiende a la violencia tajante de un sonido duro, rugoso, puro, de líneas más cortantes y una tendencia a la exploración más directa de las corrientes de la primera mitad del siglo. Zorzi logra con *Espejos* adoptar de forma orgánica elementos de un lenguaje más joven y hermanarlos a los de la tradición para juntos poder ser parte de un futuro compositivo rico, amplio y versátil, que convivieron y estuvieron presentes a lo largo de toda su obra musical.

---

<sup>94</sup> Zorzi en Suárez Urtubey, “Comentario”, 34.

<sup>95</sup> Hay varias grabaciones disponibles en internet. Para este artículo me concentré en esta: <https://www.youtube.com/watch?v=antQejQC4mc>

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arizaga, Rodolfo. *Enciclopedia de la música argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1971.
- Arizaga, Rodolfo y Pompeyo Camps. *Historia de la música en Argentina*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1990.
- Cook, Nicholas y Anthony Pople (eds.). *The Cambridge History of Twentieth-Century Music* Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Donozo, Leandro. *Diccionario bibliográfico de la música argentina (y de la música en Argentina)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2006.
- García Acevedo, Mario. “Zorzi, Juan Carlos”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana* dirigido por Emilio Casares Rodicio, vol. 10, 1195. Madrid: SGAE, 2002.
- García Morillo, Roberto. *Estudios sobre música argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas. 1984.
- Gentilucci, Armando. *Guía para escuchar la música contemporánea: De la primera vanguardia a la nueva música* (H. García Robles, Trad.) Caracas: Monte Ávila Editores, 1977.
- Gräter, Manfred. *Guía de la música contemporánea*. (J. L. de Delás, Trad.). Madrid: Taurus, 1966.
- Griffiths, Paul. “Petrassi, Goffredo”. En *Diccionario enciclopédico de la música*, editado por Alison Latham, 1179. México: FCE, 2008.
- Kurucz, Ladislao. *Vademecum musical argentino*. Buenos Aires: Vamuca, 1983.
- MacDonald, Calum. “Petrassi and the Concerto Principle (II)”, *Tempo* 57, N° 255 (2003): 09-22. <https://www.jstor.org/stable/3878954>
- Machlis, Joseph. *Introducción a la música contemporánea*. (L. Mamez, Trad.) Buenos Aires: Ediciones Marymar, 1975.
- Messing, Scott. (1991). “Polemic as History: The Case of Neoclassicism”, *The Journal of Musicology* 9 N° 4 (1991): 481-497. <https://doi.org/10.2307/763872>
- Restagno, Enzo. “Petrassi, Goffredo”. En *Grove Music Online*, 2003. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21457>
- Roldán, Waldemar Axel. *Diccionario de música y músicos*. Buenos Aires: El Ateneo, 1996.

Salzman, Eric. *Twentieth-Century Music: An Introduction*, 2da ed. New Jersey: Prentice Hall, 1974.

Taruskin, Richard. “Review: Back to Whom? Neoclassicism as Ideology”, *19th-Century Music* 16 N° 3 (1993): 286-302. <https://doi.org/10.2307/746396>

Veniard, Juan María. *Aproximación a la música académica argentina*. Buenos Aires: EDUCA, 2000.

72 ——— “Zorzi, Juan Carlos”. En *Grove Music Online*, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49022>

### Fuentes consultadas

Comentarios de programa, de las óperas *Don Juan* y *El timbre*, de Juan Carlos Zorzi.

Entrevistas y comunicaciones personales con familiares del compositor.

Grabaciones.

Hemerografía citada, obrante en el AF.

Partitura manuscrita de la obra.

Programas de mano de conciertos, obrantes en el AF.

Zorzi, Juan Carlos (Patricio Mátti, ed.). *Espejos* (partitura). Buenos Aires: inédita, 2023.



### PATRICIO MÁTTERI

Licenciado en Dirección Orquestal graduado de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina con medalla de oro y mención de honor por mejor promedio. Actualmente, realiza el Doctorado en Música, área Musicología, en esta casa de estudios. Es docente-investigador del Instituto de Investigación en Etnomusicología (DGEART, GCBA), donde se desempeña como editor responsable de su *Espacio de ediciones digitales*, dedicado principalmente a partituras de música argentina. Ha trabajado junto a las orquestas Sinfónica Municipal de Avellaneda, Sinfónica y Banda Sinfónica de San Martín, Académica del

Teatro Colón, Asociación de Profesores de la Orquesta Estable del Teatro Colón, Filarmónica de Mendoza y Sinfónica de la Universidad Nacional de Tucumán. Fue miembro investigador junior del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” (FACM, UCA), en cuya revista ha publicado algunos artículos.

Fecha de recepción: 23 de abril de 2024

Fecha de aceptación: 12 de junio de 2024