

Trío de las Proporciones
Análisis compositivo e interpretativo

Teodora María Inés Caramello

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Resumen

Este trabajo establece el lenguaje compositivo de vanguardia implementado por César Franchisena en una de sus obras de cámara más singulares: *Trío de las Proporciones* para Flauta, clarinete y piano. El objetivo es realizar un estudio analítico interpretativo de la obra. Franchisena, cordobés por adopción, nació en el Chaco (Argentina), el 3 de septiembre de 1923, y falleció en Córdoba, el 1 de enero de 1992. Latinoamericano por antonomasia, fue uno de los integrantes más destacados de la Asociación Nueva Música (ANM). Presidió la filial Córdoba desde la que divulgó gran parte del repertorio contemporáneo nacional e internacional. Sus obras se dieron a conocer en el país a partir de la década del '50. Se incorporó a la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba en 1956, donde permaneció por más de tres décadas. Fundador de las Cátedras de Composición I, II y III (1972) y Jefe Fundador del Laboratorio de Electrónica (1977). Profesor Emérito y Consulto en 1992. Franchisena se enroló en las líneas compositivas europeas y norteamericanas, siendo representante de la vanguardia local. Esto último está sustentado en el uso de la variable tiempo - espacio, poniendo énfasis en el manejo de las articulaciones, densidades, estructuras.

Palabras claves: Tiempo topológico - Analógico - Estructura - Clusters - Anamorfismos.

Abstract

The following work defines a modern compositive language developed and implemented by Cesar Francisena in one of his most unique works for Chamber Music *Trío de las*

Proporciones para flauta, clarinete y piano. The objective is to conduct an interpretive - analytical study of his work. Franchisena was born in Chaco (Argentina) on September the 3rd of 1923 and died in Cordoba on January the 1st of 1992. He was of the most distinguished members of the “New Music Association” (ANM). He led the Cordoba Branch from where he disseminated a large part of his contemporary repertoire (national and international). His work began to get known in Argentina in the fifties. He started at the Art Faculty of the National University in 1956 and kept working there for more than three decades. Founder of Compositions I, II and III Lecturers and Chief Founder of the Electronic Lab (1977) and Distinguished Professor Emeritus (1992). Franchisena paired to the European and American compositive lines representing the local Avant Gard. This statement is backed up for how he used different variables such as space and times, emphasizing the usage of different articulations, densities and structures.

Keywords: Topological time – Analogical – Structure – Clusters- Anamorphisms.

Introducción

Trío de las Proporciones (1986) de Cesar Franchisena es una de las composiciones más destacadas de sus obras de cámara con piano. Se evidencia en la misma el lenguaje compositivo de vanguardia implementado por el autor. La relación profesional y de amistad con Franchisena motivó la necesidad de realizar este estudio para ahondar aún más en los conocimientos que poseía respecto a su labor compositiva.

Su valiosa obra es abundante, pero escasamente frecuentada en el ámbito nacional e internacional. Son pocos los músicos que accedieron y ejecutaron sus partituras para/con piano. Esto puede estar motivado porque sus manuscritos se encuentran desperdigados en archivos particulares tales como los de los propios intérpretes que las estrenaron y miembros de su familia. Asimismo, existe muy poco material bibliográfico y hemerográfico referido al compositor. Estas publicaciones exhiben un despajeo nivel de profundización sobre su figura y su producción artística.

César Franchisena fue un representante de las vanguardias de su tiempo. Actuó en un contexto socio-político y cultural que no facilitó, pero tampoco dificultó al extremo que fuera en prosecución de sus logros. Franchisena se enroló en las líneas compositivas europeas y norteamericanas, siendo representante de la vanguardia local. Esto último está

sustentado en el uso de la variable tiempo - espacio, poniendo énfasis en el manejo de las articulaciones, densidades, etc.

El objetivo general de este trabajo es realizar un estudio analítico interpretativo de la obra *Trío de las Proporciones* (piano- clarinete y flauta). Los objetivos específicos son: poner al alcance de la comunidad la obra; determinar el lenguaje compositivo utilizado por el autor; consignar en una grabación los resultados del análisis interpretativo

El trabajo se vertebra sobre las bases expuesta por Umberto Eco en su *Obra Abierta* (1992). Esto es, sigue el planteo por el cual se señala la ruptura del orden tradicional de la música académica occidental a través de un desarrollo problemático, que no constituye un desorden ciego ni incurable sino un “desorden fecundo” que abre las puertas a una nueva posibilidad creadora.

El proceso compositivo de Franchisena rompe con las estructuras tradicionales en todo aquello que concierne a lo estereotipado del formalismo decimonónico. Adhirió conceptualmente a las bases teóricas y técnicas de la disolución de la tonalidad en cuanto sistema. Por ello su identificación tan directa con la obra de Schönberg, Weber y el pensamiento crítico-estético de Juan Carlos Paz

En la vanguardia estética uno de los conceptos que movilizaron mayores discusiones fue el de la forma musical. Toda forma musical puede ser analizada desde un punto de vista interno como externo. Lo primero desde la organización específica llevada a cabo por el compositor y en segunda instancia, los rasgos particulares que se han aderezado en su organización teniendo en cuenta el momento histórico. Para Schönberg la forma va ligada al concepto de “lógica y coherencia” en la organización interna de sus elementos que funcionan como un “organismo vivo” (*Fundamentos de la Composición Musical*, Madrid, 1994, Pág. 11). Eco en su *Obra Abierta* habla de forma como un todo orgánico que brota de ideas, emociones, materias, organización. (Eco, 1992: 17-18). La forma es la obra resuelta y que al presentarse como producto de un consumo vuelve a tener vida como forma.

Uno de los principios que se impusieron en las nuevas formas desde una concepción de orden espacio-temporal fue el de la repetición en una constante variación, incluida ésta en la música tonal, y a la que Franchisena frecuentemente adhiriere. Con el alejamiento de la tonalidad se produce un escapismo de la repetición (no-repetibilidad) y se fijó otro principio básico: la variación desarrollada. Este elemento dio origen a la obra, al proceso de formación e intencionalidad. Es el principio que tuvo tanto valor en las estructuras atonales como dodecafónicas de la Escuela de Viena.

Otro concepto a tener en cuenta es la relación entre tiempo y forma musical. La concepción más actual del tiempo que incluye un tiempo interior y subjetivo influyó en todas las artes. Muchos escritores y filósofos fueron provocados por la estética literaria del siglo XX plasmada en obras como el *Ulises* (1922) de Joyce, la cual es analizada por Eco, *En busca del tiempo perdido* (1908-1922) de Proust, o *Duración y simultaneidad* (1922) de Bergson. Estas influyeron notoriamente en compositores como Messiaen, Cage, Stockhausen. A partir de esta nueva estética es que se produce la apertura pluriforme de la forma musical.

Producto de esta estética se produce lo que Eco define como la autonomía ejecutiva concedida al intérprete, siendo una de las premisas más destacables en las composiciones de nuestro investigado. Si bien la obra es producida por el autor, con un grado de organización para ser comprendida, el intérprete es quien posee una “situación existencial” una sensibilidad y gusto particulares, que brindan la variedad de posibilidades interpretativas. Por tanto, la obra “no es un mensaje concluso y definido” sino una “posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete” (Eco: 1992, 28-29). Es decir, el intérprete tiene participación en aspectos diversos o en el resultado final de la realización.

Se aplicaron también las técnicas de indeterminación y aleatoriedad en tanto elementos componentes de la ruptura con la tradición. Lo indeterminado entra en el campo de la probabilidad dice Eco. El resultado no es previsible. Puede alterar sólo una parte de una composición o su totalidad. Puede llevarse a cabo en diferentes parámetros, entre ellos: altura en los distintos registros, intensidad, expresión. En lo aleatorio, al ser alterada la voluntad del compositor en una de las partes, se cede la iniciativa al intérprete. En ciertas situaciones se da un grado limitado de libertad para que sólo algunos detalles deban ser elaborados y, en otras, el intérprete es casi el compositor. El pasaje improvisado puede aparecer en el tiempo, en la dinámica, Franchisena es fiel a estos principios.

Los tres conceptos (obra abierta, indeterminación y aleatoriedad) surgen del cambio de concepción en la obra musical hacia fines de los años '50. Con la aparición de la música aleatoria o música al azar surgen microvariaciones, cuyo orden es elegido por el intérprete dando por resultado efectos inéditos. Estas variaciones se dan en las intensidades, en los acentos dinámicos, etc como lo realizan Stockhausen en *Klavierstück XI*, ó Xenakis. en *Strategia* (Paz, 1971: 448). La composición deja de ser producto cerrado para convertirse en planteamiento de procesos.

El concepto de estructura fue adquiriendo preponderancia mientras que perdía vigencia el concepto tradicional de forma. La organización general de la obra de arte puede establecerse por medio de estructuras. Una estructura se resume en un “sistema de relaciones” entre diferentes modos de realización. La misma será un posible modelo o proyecto a seguir en otras obras (Eco, 1992: 17-18). Esto no significa hablar de semejanzas de estructuras sino de parámetros estructurales semejantes. (Eco: 19)

Si la forma alude a lo más general, a eslabones que unen las partes, la estructura destaca el cómo están organizadas esas partes. En consecuencia se establecieron estructuras rítmicas como los modos rítmicos de Messiaen, o los ritmos que aparecen en obras de Bartok o las células rítmicas en la obra de Franchisena. También se dieron estructuras interválicas en Stravinsky, Schönberg, Webern, incluso en el período dodecafónico. Dichas estructuras se basaron en intervalos más disonantes como segunda menor, séptima o tritono. Esta interválica fue asiduamente utilizada por Franchisena. A las ya mencionadas se agregaron las referidas a la tímbrica o armónicas (Berg, Schönberg), y la variedad de estructuras melódicas y métricas. Esto se da con la adaptación de nuevas disonancias penetrando en las regiones no exploradas de la atonalidad y la liberación de cada grado perteneciente al acorde, siendo éstos entes individuales. Ausencias de simetrías, desarrollos temáticos y una modulación continua. (Paz, 159-160).

Las estructuras, por tanto, se constituyen en una manera de organización más relacionada con principios seriales y/o de una disposición de las partes que componen una obra y le dan peculiaridad.

En las estructuras de las obras abiertas se perfilaron algunas tendencias de las obras contemporáneas referidas a espacio- temporal. Todas las artes se involucraron con el espacio. La pintura, la escultura jugaron con dimensiones espaciales que la integraron al vacío. En la música, el compositor relacionó el timbre a la noción de espacio.

La materia sonora se convierte en el eje del proceso compositivo a través de los aspectos tímbricos, de velocidad, densidades, dinámicas y texturales. Los referentes espacio-tiempo adquieren así una dimensión envolvente donde son muchos los acontecimientos que no se alcanzan a percibir como fenómenos puntuales (Xenakis, 2004: 334). Lo espacial supera los límites prefijados, todo tiende hacia un orden abierto e intuitivo. La música origina distintos flujos de espacio-tiempo recorriendo amplios registros: sub grave- sub agudo, en los límites con lo audible. La gran diferencia con el arte tradicional es que a la pasividad del espacio se le contrapone el dinamismo espacial.

En el proceso de creación Eco hace notar la ‘analogía’ existente entre los medios operativos utilizados por los artistas y los llevados a cabo en el quehacer de la investigación científico. El gran entusiasmo por conocer las ciencias rigurosas, exactas como las matemáticas, álgebra, física y astronomía, se tradujo en una renovación en las formas y en la elaboración de modelos de relaciones en donde la ambigüedad se justifique positivamente. Esta tendencia artística a lo ambiguo y a lo indeterminado en relación con la ciencia, “expresa la posibilidad positiva de un hombre abierto a una renovación continua de de los propios esquemas de vida y conocimiento, productivamente empeñado en un progreso de las propias facultades y de los propios horizontes”: (Eco, 1992: 49)

Eco afirma: “La primera cosa que una obra dice, la dice a través del modo en que está hecha”. (Eco, 1992: 26) La obra a través de su estructura argumenta su relación con el mundo y con el hombre.

Para el compositor cordobés la responsabilidad creadora debía tanto a la historia de su contexto como a la transgresión del mismo. En acuerdo con Eco, que sostiene que un artista produce conscientemente un ‘modo de formar’. Esta nueva forma es testimonio de “tradiciones formativas, influjos culturales remotos, costumbres de escuela, exigencias imprescindibles de ciertas premisas técnicas”, de una civilización y de una época. Eco valida así, el concepto de *Kunstwollen*, es decir, la existencia de una ‘voluntad artística’ que es común a las obras de un período determinado de la historia. (Eco, 1992: 24).

Para el desarrollo de este trabajo se apeló a la metodología de la musicología tradicional (Chailley, 1991)¹ como así también al marco metodológico historiográfico enunciado por Bernherim (Cassani / Pérez Amuchástegui, 1976)²

Para la recolección de materiales se recurrió al archivo personal de César Franchisena que obra en poder de sus descendientes. Este archivo contiene gran parte de las partituras conservadas en manuscritos autógrafos, de copistas y editadas; un catálogo de obras elaborado de puño y letra del compositor; borradores de primeros ensayos compositivos que nunca llegaron al público; y cuadernillos de trabajo. Se encontraron también escritos teóricos de Franchisena. También resulta de gran importancia las anotaciones que dejó en las partituras para piano que se trabajaron junto a él. Asimismo se conservan grabaciones tales como aquellas que se realizaron en el marco de las Jornadas Internacionales de

¹ Chailley, Jacques: *Compendio de Musicología*. Directorio bibliográfico de musicología española por Ismael Fernández de la Cuesta, con la colaboración de Carlos Martínez Gil. Madrid, Alianza Música, 1991. págs. 566. ISBN 84-206-8554-2

² Cassani, Jorge Luis; Pérez Amuchástegui, A. J. *Del ‘epos’ a la historia científica. Una visión de la historiografía a través del método*. Buenos Aires, Nova, 1976. Págs. 287-296

Música Contemporánea y de otros intérpretes que se encuentran en la biblioteca de la Escuela de Artes de la UNC.

Otras fuentes documentales relevantes fueron las entrevistas mantenidas con los compositores Carmelo Saitta (noviembre, 2009) y Francisco Kröpfl (noviembre, 2009) que aportaron valiosa información no sólo técnica sino también humana sobre el autor. Estas se conservan en grabaciones MP3.

La actividad musical llevada a cabo por Franchisena como invitado preferencial de la Universidad del Litoral, trajo aparejado la existencia de artículos destacables por parte de investigadoras como Augusta Gianotti y María Luisa Lens. El artículo que presentaron en la *Revista del Instituto Superior de Música* de la UNL versa en torno al tema del “*Tratamiento serial en dos obras del compositor César Franchisena*”.³ Hasta el mismo autor publicó en esa revista, “*El tiempo en la composición actual*”⁴

La Escuela de Música de la Facultad de Artes y Diseños (UNCuyo) de Mendoza posee algunas partituras manuscritas fotocopiadas. Asimismo, resultó de importancia un escrito de Dora de Marinis y María Emilia Greco, “*Obras para piano y orquesta en la Argentina*”, desprendimiento del proyecto de investigación radicado en esa institución: “*La interpretación de la música argentina para piano, como resultado de la convergencia de estilos compositivos y escuelas pianísticas*”.

Por otra parte la *Revista Musical* de la Escuela de Artes de la UNC publicó: “*César Franchisena: alejándose del serialismo*”.⁵ Este artículo, de Héctor Rubio y Carmen Aguilar, incluye un catálogo de obras.

Otro artículo de gran importancia fue publicado en la *Revista Lulú* (1992) por Carmelo Saitta. “*Guía para no distinguir entre un círculo y una taza de café*”,⁶ constituye un homenaje póstumo a su entrañable amigo. Aquí se define de alguna manera el perfil compositivo de Franchisena, ya que lo considera un ‘incansable experimentador’ de los medios electrónicos, que no cesaba en su búsqueda de nuevos sonidos, ni de efectuar la ‘transferencia’ al campo musical de la concepción topológica del espacio, entre otros aspectos.

³ *Revista del Instituto Superior*, UNL, n° 6, Argentina, 1999, págs. 63-85. Se incluye las partituras *Tres cantos para Navidad* (1954) y de *Canto lejano* (1952).

⁴ *Revista del Instituto Superior*, UNL, n° 3, Argentina, 1993.

⁵ *Revista Musical*, UNC, n° 3, Argentina, febrero 2001, págs. 53 al 60

⁶ *Lulú*, n° 3, Argentina, abril 1992., págs. 86-93

Franchisena también es mencionado junto a otros músicos de la generación de compositores de 1950⁷, como ‘reveladores y sintomáticos del cambio que proponían los tiempos’. Juan Carlos Paz incluye el nombre de este compositor en su libro *Alturas, Tensiones, Ataques, Intensidades*.⁸ Siempre a nivel nacional, debemos rescatar el *Diccionario Bibliográfico de la música argentina (y de la música en la argentina)* de Leandro Donozo.⁹ Del mismo modo los libros de Rodolfo Arizaga, *Enciclopedia de la Música Argentina*¹⁰ y Waldemar Axel Roldán, *Diccionario de la música y músicos*.¹¹ Estos autores incluyen en sus respectivas publicaciones la voz “*Agrupación Nueva Música*” institución en la cual tanto participó Franchisena.

A nivel internacional destaco el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*,¹² editado por la SGAE.

En Internet se encuentran pocas referencias sobre el compositor. Se puede destacar especialmente las grabaciones del *Trío de las proporciones*, interpretado por Ausum Emsamble, y de las *Variaciones sobre un material*, a cargo de Ana Correa (piano).

Una voz local

César Mario Franchisena Pisoli, nació el 3 de septiembre de 1923, en General Pinedo, provincia del Chaco, Argentina.

Franchisena, si bien no obtuvo un título académico, realizó estudios particulares completos de armonía, contrapunto, fuga, composición y orquestación bajo la tutela de Teodoro Fuchs, entre los años 1944 y 1949. Incorporó hacia 1950 estudios de organología y orquestación bajo la guía G. Mussotto.

En cuanto a su formación como pianista, aunque en los escritos del compositor no figuren los datos de quienes fueron sus maestros, se han podido comprobar sus logros interpretativos sustentados en una técnica adecuada y cómoda. Esto le permitió abordar con solvencia composiciones que adherían a las más diversas estéticas.

En la década del cincuenta Franchisena estuvo entregado al estudio y a la investigación. Escribió variedad de publicaciones y artículos entre los años 1954 y 1959 referidos a

⁷ Gesualdo, Vicente: *La música en la Argentina*. Buenos Aires, Stella, 1988. Págs. 209-210-

⁸ Paz, Juan Carlos: *Memorias II*. Buenos Aires, Flor, 1972. Pág. 28.

⁹ Buenos Aires, Gurmet Musical.2006. página 220. ISBN 987-22664-0-9 –.

¹⁰“*Franchisena, Cesar Mario*”. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1971. Pág. 371.

¹¹“*Franchisena, César Mario*”. Buenos Aires, El Ateneo, 1996. Pág. 471. ISBN 950-02-6345-9.

¹² Rubio, Héctor: “*Franchisena, Cesar Mario*”. Madrid, SGAE., 1999. Vol. V. Págs. 242-243. ISBN: 84-8048-308-3.

temas musicales del momento histórico que vivía. Algunas de estas publicaciones fueron: en el diario *Meridiano* con el tema “*Música del Siglo XX*” (1954) o en la *Revista Argentina Cristiana* (1955) bajo el título “*Reflexiones*”, en torno a Anton Webern. También publicó en la *Revista de Educación*, “*La música en la educación del niño*” de 1959.

Dictó un número importante de cursillos y conferencias para el estudiantado del Conservatorio Provincial de Música Félix T. Garzón y el Centro de alumnos de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional, desarrollando temas como “*Armonía*”, “*Música dodecafónica*”, “*Hacia la organización atonal*”, “*Teoría y fundamento de la técnica de doce tonos.*” También conferencias dictadas a través de las radios Universidad y Nacional de Córdoba, con temas: “*Tres músicos de hoy*”, “*La música electrónica*”, “*La música concreta*” entre otros.

Compuso después de muchos análisis y lecturas previas no sólo de música sino de metafísica, teología, filosofía, física, matemática. Escribió en la tranquilidad hogareña a diferentes horas, siempre dispuesto a crear y definir sus objetivos.

Su intuición y los conocimientos recibidos lo llevaron hacia distintos movimientos estilísticos, tendencias que estaban en total auge en Europa y Norteamérica.

Su entusiasmo por la enseñanza se perfiló desde épocas muy tempranas. Se incorporó al plantel de profesores de la Escuela de Artes dependiente de la Universidad Nacional de Córdoba en el año 1956 donde permaneció por más de tres décadas. Es grato destacar su labor en ese ámbito ya que fue fundador de las Cátedras de Composición I, II y III (1972) y Jefe Fundador del Laboratorio de Electrónica (1977).

Fue invitado al 8^{vo} *Congreso Internacional de Acústica*, realizado en Londres en 1974. Ese mismo año obtuvo la beca para compositores formados en el *Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología* (CICMAT), dependiente de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

Convocado por diferentes Instituciones integró Tribunales de Concursos de piano y composición. Ocupó interinamente el cargo de Director de la *Escuela de Artes* en la Universidad Nacional de Córdoba (1976).

Como reconocimiento a su trayectoria docente y profesional la *Facultad de Filosofía y Humanidades* de la Universidad Nacional de Córdoba en 1991 (Resolución Académica N° 319) promovió su nombramiento de Profesor Emérito y Consulto, distinción póstuma.

Compositor de vanguardia, desde su juventud se preocupó por acceder a las nuevas tendencias a través de los medios que tenía disponible. La radio de onda corta era uno de los canales mediante el cual podía escuchar audiciones extranjeras con repertorio de música contemporánea. Su hija recuerda el temor que le ocasionaban los ‘ruidos que oía a altas horas de la noche’. El compositor se sumergía en un mundo nuevo que lo predispuso a una acumulación de timbres, rítmicas, densidades, facilitando que abordara una gran libertad de procedimientos. No temió a las influencias musicales ricas de su tiempo sin perder su propia identidad.

Aparte de la radio contaba con partituras de bolsillo que conseguía en alguna casa de música o que le brindaba algún melómano.

Franchisena vivió profundamente cada instante de su creación. Afirmaba que la música es [...] “una experiencia intuitiva, para la cual, el compositor confía íntegramente en el oído sin el cual no podría existir una función realmente creadora” [...] (Franchisena, 1960:60.) No necesitó esperar los manifiestos estéticos para que su música creciera. No seguía recetas, ni transitó el lenguaje de inspiración nacionalista.

Sus primeras composiciones datan de 1944, momento en el que era discípulo de Teodoro Fuchs ¹³ Estas obras revelan un entusiasmo por el sonido, con atracción por las formas clásicas e impresionistas. A esta época pertenecen partituras breves, bosquejos y ejemplos sueltos, material inédito que se estudió en profundidad. (Dichas partituras me fueron obsequiadas por la familia del autor). Todas estas obras iniciales de su trabajo compositivo están contenidas en un cuaderno de tapas blandas, en buen estado de conservación.

El destino pianístico de las mismas hubiera caído en el anonimato absoluto de no haber tenido acceso al archivo personal del autor.

La mayor parte de las composiciones de estos años no trascendieron frente al público. Sólo *Deux Petits Préludes* lograría su interpretación en Francia, recién el 1º de febrero de

¹³ Teodoro Fuchs (Chemnitz, Alemania, 15-03-1908; Buenos Aires, 28-10-1969). Compositor y Director de la Orquesta Sinfónica de Córdoba que había estudiado en el Conservatorio de Leipzig. En Viena se perfeccionó con Robert Heger y Clemens Krauss en dirección orquestal y Joseph Marx en composición. Se radicó en la Argentina en 1933. (Goyena, Héctor Luis: Fuchs, Teodoro. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Director Emilio Casares Rodicio. Madrid, SGAE, 1999. Tomo 5, pág. 273).

1959 gracias a la Société “*La Renaissance de L’orgue*”, patrocinado por la Municipalidad de Burdeos y del Concejo General de Gironde.

Franchisena también expresó su curiosidad hacia las nuevas tendencias vigentes, a pesar de su limitado acceso a textos o a pocas partituras de bolsillo que lograba comprar en la Editorial Ricordi de Buenos Aires, o bien que le fueran enviadas a Córdoba. Estos testimonios fueron corroborados por Francisco Kröpfl compañero y amigo del compositor al cual se contactó (noviembre del 2009).

De la mano de Juan Carlos Paz ingresó en la Asociación Nueva Música. Esta asociación convocaba a compositores con ideas renovadoras como el dodecafonismo, serialismo integral e inclusive música electrónica. Reunía así a jóvenes compositores del ambiente entre los que se contaron Esteban Eitler, Daniel Devoto y a posterior integrando el grupo Francisco Kröpfl, Nelly Moretto, Jorge Rotter, Susana Baron Supervielle, Eduardo Tejada.

Para 1981 comenzará la actividad de la filial Córdoba en ocasión de rendirle homenaje a los 50 años de ANM. Esta nace como solicitud de la Comisión Directiva de ANM Buenos Aires efectuada por carta a Franchisena. Se le solicitaba en ella la creación de una “entidad independiente pero hermanada espiritualmente a la fundada por el compositor Juan Carlos Paz”.¹⁴

Volviendo al proceso creativo de Franchisena, por sugerencia de su maestro Fuchs, se ve impulsado a transitar obras de mayor compromiso. Así es que concibe el *Concertino* para piano y orquesta de cámara (1948 y 1949), obra que le dio proyección nacional. Esta obra fue estrenada en 1952, con la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por Roberto Kinsky. Como solista actuó Haydeé Yordano. Franchisena disfrutó mucho de la versión realizada [...]” Fue para mí un regalo impresionante de Kinsky que apoyaba a la gente joven. El revisó un poco la orquestación [...]” (Franchisena, 1992: 86).

El compositor había invitado personalmente a figuras relevantes de la música nacional, entre ellos, Alberto Ginastera (1916-1983), que se disculpó por no poder asistir al concierto; Juan Carlos Paz (1897- 1972), conociendo de este concierto se hizo presente y

¹⁴ Esta carta no se encontró en sus archivos, pero se pudo acceder a un borrador cuyo contenido hacía alusión a la misma y el que se hizo público el día del concierto

es con quien estableció un lazo profesional que tomó rumbos beneficiosos. Franchisena pasó a integrar el grupo de sus alumnos, ingresaba a su casa y tenía largas charlas que le hicieron vivir superadores momentos. Paz le habló de sus contactos y conocimientos adquiridos en Europa (París, Praga, Varsovia) y Estados Unidos, e inclusive, de los trabajos realizados y estrenados en esas latitudes. Este compositor ya figuraba desde los años treinta en los festivales internacionales europeos, siendo reconocido por sus pares extranjeros, testimonios que pueden apreciarse en sus escritos.

Franchisena, luego de su época tonal caracterizada por una estética clásica, con algunos rasgos impresionistas, se acercó a la disolución tonal por medio de la tonalidad ampliada, armonías complementarias y una estructura interválica con predominio de segundas, terceras; continuando con la atonalidad libre. Llegó así al ‘dodecafonismo ortodoxo’ como gustaba llamarle, siendo en ésta época que resuelve el único *Concierto* para piano y orquesta sinfónica, realizado durante 1953 y 1954 y que no tuvo oportunidad de escuchar. Esta obra se estrenó en el marco de la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX (2009).

Compuso, además, para orquesta sinfónica tres obras con recursos compositivos que las hacen singulares. *Variaciones tímbricas* (1958-1963) la realizó en la etapa de sus creaciones a la que denominó música ‘no temperada’. Lo importante del momento era la búsqueda de nuevas disposiciones instrumentales por grupos segregados de la orquesta, promoviendo un juego distinto de sonoridades. Esta obra constituye un ejemplo de los avances de recursos sonoros inéditos que se estaban dando en Norteamérica. Franchisena fue pionero en Argentina de estos procedimientos.

Más adelante en *Trayectorias* para tres grupos orquestales (1969) realizó operaciones a partir de la serie de diferentes elementos referidos a la interválica, la dinámica y los toques. En la parte central de la composición interviene (de manera separada al resto de la obra) un grupo de percusión por medio de una cadena de Matrices de Markov. Lo aleatorio se encuentra presente al igual que un reacercamiento a la consonancia.

Por último en *Formales II* (1974) habla de pulsos y/o compases de espera que debe respetar quien dirija la obra. Si bien no se pudo encontrar la partitura, el acceso a los borradores del autor, permitió apreciar indicaciones de las *particellas* sobre todo, referidas al *tempo*.

Estética de su obra

Hablar de estilo en un sentido estricto en la música de Cesar Franchisena es un tanto difícil. A través de cuarenta años de producción recorrió distintos caminos resultando, a veces, un poco difusos sus contornos. Su obra muestra a cada paso las posibilidades técnicas y estéticas del momento que transitó.

En los años 1948 y 1949 escribió su primera obra de cámara *Suite de Navidad* para flauta y piano, bajo influencia neo-clásica, jugando un papel importante la rehabilitación de algunos géneros por parte de los compositores, como hizo notar Franchisena en esa ocasión.

Creyó firmemente en la concepción de la música de su tiempo y llegó a ciertos logros, realizando obras para instrumentos preparados entre 1955 y 1959. Además ya había probado dar más libertad al ejecutante y estructurar menos la composición. Diferentes aspectos los manifestó en sus partituras como la renovación en la tímbrica, aplicando nuevos recursos para el abordaje de los instrumentos. Así, armó y desarmó el fagot en el escenario, produjo en el violín sonidos no escalares, si bien transformó la sonoridad del piano, siempre vertical, evitó que se desvirtuara su mecanismo. Es decir, buscó alterar el timbre de los instrumentos y los acondicionó en cada caso de una manera particular para obtener una interesante polifonía tímbrica. Si bien sus ensayos de realización eran sencillos no por ello fueron menos novedosos. En estas obras se indica un grado de aleatoriedad pues, utiliza para los instrumentos regiones (agudas, medias, graves) en donde debe permanecer el ejecutante pero no la nota que debe hacer sonar. En otros aspectos, presenta simultaneidad de estratos rítmicos tendiendo hacia la complementación de esos planos, disuelve la barra de compás.

Los conceptos aleatoriedad e indeterminación (si bien ya gozaban de breve historia, principios de los 50) los volcó en *Variaciones*, para violín y piano acondicionado y *Trío*, para violín, fagot y piano preparado (1957) obra estrenada diez años después por el autor. A estos planteos de su proceso creativo los acomodó en la música ‘no temperada’. La misma estaba pensada a través del [...] “temperamento o de una escala física; con una altura no puntual” [...], en consecuencia [...]” surgirán sonoridades diferentes. A partir de allí se dan las posibilidades de otros parámetros como toques e intensidades [...]”¹⁵

¹⁵ Revista *Lulú*. Nº 3, Buenos Aire, 1992. Página 89.

Esto dio por resultado una música que surge de las posibilidades y del carácter de los instrumentos. Es el instrumento el que le da vida y origen a la obra y no a la inversa.

Variaciones fue grabada en disco de pasta y llevada a Buenos Aires para ser estrenada en los conciertos de Nueva Música.

En tanto, *Trío* se editó en formato reducido en la *Revista Musical* de la Escuela de Artes de la UNC en 2001.

Es interesante como Franchisena llegó a éstas propuestas desconociendo, en gran medida, lo que acontecía en otras esferas musicales universales. Dan testimonio también de ello sus comentarios en la entrevista que le realizó Carmelo Saitta para la revista *Lulú*¹⁶, referidos a que ignoraba lo que vivían otros compositores como John Cage.

Con la evolución del concepto de forma musical y géneros, Franchisena se adhiere al nombre de ‘piezas’ con que se designan a muchas composiciones de este periodo y así disimular el concepto tradicional de formas que incursionaba en la articulación de temas y motivos unidos por un engranaje tonal. Cada obra, por tanto, tiene su propia forma, siempre renovable a cada instante. Así llegó a la elaboración de *Cinco piezas* para clarinete y piano de 1975. Su estreno fue un hecho muy significativo para el autor como para quienes participamos del concierto en el Teatro Colón de Buenos Aires (1985).

Casi de manera simultánea escribió dos obras muy interesantes y de características similares, el *Dúo* para trombón y piano (1985) y el *Trío de las proporciones* (1986). En el *Dúo* dedicado a Arnaldo Ghione y Adrián Verra, pianista y trombonista respectivamente, concretó ideas de anamorfismo, tiempo y espacio topológico, incorporando grafías analógicas. Este es un buen ejemplo de atonalismo libre.

El *Trío de las proporciones*, única obra editada del autor, tiene el privilegio de encontrarse disponible en el catálogo de obras de compositores argentinos de Editorial Ricordi, 1990. ‘Simultaneidad’ es el término que utilizó Franchisena para presentar la idea del Trío [...] “A veces el piano hace de voz conductora y los otros dos instrumentos interactúan topológicamente” [...].El pianista tiene un rol muy importante. Es una obra que me gusta mucho” [...] (Franchisena, 1992: 96). Esta composición fue estrenada en el Teatro Colón

¹⁶ Revista *Lulú*. N° 3, Buenos Aires. 1992. Página 89.

de Buenos Aires (Salón Dorado) e interpretada en diversas oportunidades.

Perseverando con sus estudios sobre estructuras del azar y sus relaciones con las operaciones de la composición musical referidas a leyes y cálculos, variables aleatorias, matrices markovianas, las puso en evidencia en *Modulares* de 1968 para percusión. En ella, Franchisena sintió la necesidad de avanzar hacia la complejidad espectral de los sonidos es decir caminar sobre la no armonización, aunque prevalezcan instrumentos que sí lo sean, y la utilización de técnicas no convencionales. Las repetidas búsquedas se basaron, en esos instantes de construcción, en la física (cadenas de Markov) y en procesos musicales inductivo–deductivos. Decía el autor en sus escritos que [...] “una frecuencia (altura) es considerada como un mensaje emitido desde una hipotética fuente. Proponemos edificar un alfabeto de símbolos y desde él una matriz de transición.”[...] (Franchisena, 1958:45). Esta obra se estrenó en octubre de 1974 durante la Temporada del XXV Aniversario de la Orquesta Sinfónica Nacional en el Teatro Colón de Buenos Aires. Dirigió el concierto Jorge Rotter.

En función de sus estudios de estadística realizó *Cuatro Cánones Estocásticos*¹⁷ (1976). La obra la resolvió para flauta y clarinete. Franchisena decía que [...] “todo proceso que contenga variables aleatorias es un proceso estocástico” [...] (Franchisena, 1976). En su trabajo “*El tiempo en la composición actual*”, presentó el tiempo como variable estocástica. El compositor siempre que se refirió a probabilidades lo relacionaba de inmediato con el azar, con el cuidado de que estuviera a su vez adherida al concepto científico. Esta obra la resolvió teniendo presente la Ley de Markov. El algoritmo markoviano es el que determina cuales sonidos servirán para la contestación una vez presentado el tema. En el primer *Canon* trabajó con tres grupos de sonidos, elegidos a priori, que sirven de material sonoro al tema inicial. En el segundo presentó el material que consta de dos elementos. En el tercero operó con el grupo de tres elementos, material sonoro tomado de los cánones anteriores. Las respuestas al tema o entradas están regidas por la serie fibonaciana. En el cuarto Canon el material de la primera parte surge de ordenar cuatro elementos cuyas estructuras están dadas por los intervalos de: unísono, tritono, quinta justa y novena menor. En relación al espacio- métrico se observa una doble

¹⁷ En mi biblioteca cuento con sus trabajos sobre *Estructuras del Azar* y *Procesos Estocásticos*. Sin fecha.

corriente del flujo sonoro, por un lado está el de la flauta que corre de izquierda a derecha y por otro el del clarinete que corre de derecha a izquierda, todo sobre la métrica fibonaciana.

El cuarteto de cuerdas, también estará presente en su composición desde épocas muy tempranas. Se adhirió a la técnica dodecafónica, en el *cuarteto n° 1* de 1952 y 1953, principio del cual se alejó pronto.

Con el tiempo reanuda su composición para este conjunto y escribe el segundo cuarteto de cuerdas, denominado *Rhythmus* (1966). Este está realizado en un movimiento con superposición de diferentes métricas, algunas independientes entre sí. La obra fue analizada con sus alumnos en el ámbito universitario y fue seleccionada para ser impresa y difundida en Estados Unidos por el cuarteto *Esteráis*.¹⁸ Fue estrenada en Buenos Aires en 1969.

Será recién, para 1979 que compone su último *Cuarteto No 3* con una cuota de similitud, en cuanto a los elementos puestos en acción en su última obra para piano. *Variaciones sobre un material* (1978). Este cuarteto consta de tres movimientos y es en el último donde incluye un determinado material y nueve variaciones sonoras. Plantea en el mismo el concepto de tiempo topológico.

Funciones (1965) para trompeta y piano y *Universos Topológicos* (1985 y 1986) para piano y percusión, pusieron de relieve la idea de alturas experimentadas con Kröpfl agregando el aspecto novedoso del concepto de anamorfosis o anamorfismo. El autor llamó anamorfosis a [...]“una forma del pensamiento que puede llegar a convertirse en otra forma” [...] (Franchisena, 1992: 89). *Funciones* la reescribirá más adelante para sonidos electrónicos

Atracción por lo nuevo

Franchisena se abocó cada vez más a la disolución de los elementos tonales. Utilizó variadas disonancias para el logro de una expresión espontánea, más una rítmica fluida. Fue atraído también por la bitonalidad, politonalidad, por la libertad en la yuxtaposición

¹⁸ Dato tomado de sus apuntes personales.

rítmica, el desarrollo estático a modo de síntesis y de hallazgos en el campo de las texturas y de la instrumentación.

Como acercamiento a tantos aspectos escribió la única *Sonata* para el piano (1951) donde plasmó sus pensamientos arrebatados de juventud y que englobaron esa constante búsqueda. En esta obra Franchisena se inclinó hacia la idea de forma musical con presencia y en concordancia con el concepto de Arnold Schönberg “La forma en la música sirve para facilitar la comprensión por medio del recuerdo, igualdad regularidad, simetría, subdivisión, repetición, unidad, relación entre el ritmo y la armonía” [...] (Schönberg, 1963: 87) elementos que de una u otra manera expuso en la trama de esta obra. En ella trabajó con insistencia sobre la interválica, haciendo referencia a este aspecto en la entrevista que le realizó Carmelo Saitta expresando: [...] “el intervalo es una medida de tiempo, es la imagen del tiempo por antonomasia: es deslizar en el menor espacio posible un tiempo” [...] (Franchisena, 1992: 91).

Como estructura general difiere de la ‘forma sonata clásica’ pues ésta brota del mismo material sonoro que expone, estructura no referida tanto al lenguaje, sino a la manera que el sonido se ofrece explorado, participando este con sus innumerables posibilidades.

Escribió en el mismo año *Adagio*, para piano. En ella anunció su alejamiento de la tonalidad.

Tres Piezas (1958) fue compuesta en el marco de la música dodecónica. Esta técnica al menos presentada como tal, basada en los doce tonos, cubría sólo un momento de su existencia compositiva. Franchisena como otros autores, consideraba que era un campo muy propicio para ser explorado y que no podía detenerse en este sino que, en todo caso, serviría como punto inicial de un transcurrir con distintas variables.

Se refirió a estas piezas expresando: [...] “están realizadas con el modo pero no con la técnica ni con el método. La forma de las *Tres Piezas* y sobre todo la segunda, está dada por las alturas, las intensidades y los toques”. (Franchisena, 1992:88) Es oportuno brindar un dato interesante con respecto a esta partitura puesto que Franchisena, en rueda de amigos, expresó que realizó la composición desconociendo lo que había producido Olivier Messiaen en su obra *Modos de Valores e intensidades* (1949). De ella concretó un análisis exhaustivo varios años después.

Para satisfacción de César Franchisena la obra para piano, *Variaciones sobre un material* fechada en Córdoba en 1978, disfrutó de amplia recepción por parte de un público nacional e internacional. La obra para piano de Franchisena, sin ser abundante, ofrece un alto grado de variedad y riqueza.

Recurrió a la quena, para la cual escribió una de las composiciones más elogiadas de su quehacer creativo para instrumento solista, *Metamorfosis* (1978). Rompe con la polarización de la música (culto-popular) pues utiliza sonidos de técnicas contemporáneas y las incorpora a un instrumento étnico.

El autor centró luego su atención en la noción de espacio que incorporó compositivamente en otro instrumento, la guitarra. Utilizó para tal fin la simultaneidad de planos sonoros. Franchisena afirmaba que el espacio se ‘temporaliza’ y que a su vez el tiempo se ‘espacializa’, por ello, piensa al tiempo como dentro de un sistema temporo-espacial y al espacio dentro de un sistema espacio-temporal. Consideró que esta dualidad no impide que en una obra musical se puedan separar para ser investigadas en forma individual (Franchisena, 1986: 1).

Operó también con el ‘material’ sobre el que incidió obteniendo introducción, cinco variaciones y epílogo en *Simultaneidades Topológicas* (1985 y 1986). Para convertir al espacio-tiempo en una estructura topológica tuvo en cuenta el conjunto de sonidos a utilizar, la probabilidad de otros que eligiera el ejecutante teniendo la precaución que algunos de ellos debieran pertenecer al grupo existente. Se debe tener en cuenta no confundir lo topológico con estructuras al azar, aunque tales sonidos seleccionados por el intérprete sean ejecutados en forma improvisada. La simultaneidad no precisa que se de en un instante, sino en un espacio determinado.

Trío de las Proporciones

El *Trío de las proporciones* fue compuesto en 1986. Tuve el privilegio de que el autor me la dedicara y de participar en su estreno en el Salón Dorado del Teatro Colón, en 1987. Es la única partitura de César Franchisena que fue editada. Ricordi (Buenos Aires) la publicó, en 1990, dentro de su serie de compositores argentinos del siglo XX.

Por su estructura, densidad, temporalidad topológica, grafías, entre otros, la obra representa para quienes la hemos interpretado una experiencia musical diferente.

Flauta, clarinete y piano son los instrumentos elegidos. Franchisena exploró sonoridades y estableció juegos tímbricos logrando asociaciones singulares. Puede hablarse de una textura continua dentro de un discurso a modo de contrapunto: de sonido contra sonido; grupos de sonidos contra grupos de sonidos.

La grafía elegida, poco convencional, está en función de la idea temporal elaborada por Franchisena. Por ejemplo, líneas divisorias en forma de zig - zag favorecen una mejor comprensión del discurso musical. Además significan que las distintas voces no deben coincidir en sus finales, sino más bien ser disímiles, vale decir ‘proporcionales’. Otro elemento son los cuadrantes en líneas entrecortadas que fijan la obligatoriedad del pasaje para ser leído en su conjunto por todos los intérpretes teniendo en cuenta el *tempo* anotado al comienzo para cada uno de los instrumentos. Lo importante de señalar para su ejecución es que el *tempo* que el intérprete realiza dentro de ese recuadro es libre –‘no métrico’.

Las ‘proporciones’ a las que alude el compositor en el título estarían referidas tanto al *tempo* (a las figuras) como a lo tímbrico en relación a cada uno de los instrumentos y al conjunto como fusión; en definitiva a lo estructural, referido a la macroforma y a la microforma.

Es oportuno hacer mención a los principales elementos puestos en juego en lo referente al plan ‘arquitectónico’ de esta pieza por la novedad que aporta en diversos aspectos.

La obra se halla claramente articulada en varias secciones donde oportunamente entran a tallar las diferentes densidades que equilibran el discurso sonoro. Hay cuatro secciones más una coda. Las secciones situadas en los extremos (I y IV) y la coda, incorporan una gran densidad cronométrica. La sección IV es la reexposición variada de la sección I. El elemento contrastante lo constituye la sección central (II - III), donde en forma abrupta comienza un *tempo Lento* generando una nueva atmósfera reforzada por la particularidad de los recursos elegidos. Aquí hay un aligeramiento textural con diferenciación por capas. Además, es un momento de oposición y equilibrio respecto a los extremos, pues incorpora una grafía tradicional para brindar una mirada hacia el pasado. Esto también, por la presencia de procedimientos consagrados en el barroco, usados con total libertad de manejo, tales como las formas de la *Chacona* o la *Passacaglia*. Con lógicas diferencias, ya que estamos situados en otro contexto, se utiliza una estructura con acordes. Estos se presentan de forma yuxtapuesta, 4 acordes por compás, durante diez secuencias, variando la constitución interválica de los mismos. Se encuentra una velada alusión al nombre de

B.A.C.H. (si b – la – do – si natural) entre flauta y clarinete que refuerzan nuestro punto de vista. Más adelante, lo veremos en detalle.

Sección I: desde el comienzo hasta la página 5 (primer sistema)

Sección II: desde la página 5 (lento) hasta la página 8 (segundo sistema).

Sección III: desde la página 8 (tercer sistema) hasta la página 11 (segundo sistema).

Sección IV: (re exposición variada de la sección I) desde la página 11 (segundo sistema), hasta el final de la página 12.

Coda: desde inicio de página 13 hasta el final.¹⁹

Otro aspecto fundamental de la obra son los sonidos agrupados en racimos y/o *cluster* de teclas blancas, de teclas negras, cromáticos y armónicos (teclas que deben ser bajadas en silencio).

Los *clusters* aparecen esencialmente en toda la composición con una tendencia mayor hacia las secciones extremas. Si bien hay un amplio espectro de posibilidades con estos la obra se atiene a lo indispensable: por un lado *clusters* de teclas blancas polarizando los registros del teclado que se constituyen en *clusters* consonantes o elemento diatónico dentro de esta original textura. Por otro, están los denominados ‘racimos’ unidos por líneas horizontales, de rápida ejecución sucesiva, que constituyen los *clusters* cromáticos, de carácter disonante, y que a medida que transcurre la obra adquieren, por momentos, mayor densidad cromática.

Paralelo a los *clusters*, y completando el complejo armónico, hallamos diversas superposiciones triádicas que constituyen un tercer aspecto en la textura: el elemento bitonal. Desde el inicio de la obra están planteados los principales materiales de los cuales se extraerán consecuencias, que serán objeto de desarrollo. Existe también una mixtura de elementos: diatónico, politonal y atonal.

En otro orden de cosas, debemos considerar el rol que el compositor ha asignado a las matemáticas en esta obra en particular. Por tanto, se advierten puntos de contacto con compositores como Iannis Xenakis (1922-2001), que podría principiar una obra sobre una base matemático - teórica. Xenakis decía:

¹⁹ Se indican las páginas y no número de compases por el tamaño que tiene la grafía y la falta de la separación habitual entre compases, salvo la sección central).

Estoy convencido de que no se alcanza una visión universal de las cosas a través de la religión, el sentimiento o la tradición sino a través de las ciencias naturales, con ayuda del pensamiento científico. No sólo esto, sino otros puntos de referencia, además. Es necesario un pensamiento más general para llegar a alguna parte. El pensamiento científico me pone un instrumento en la mano con el que podré llevar a cabo mis ideas de origen no-científico. Y estas ideas son el producto de determinadas visiones e intuiciones. (Xenakis, 2004: 334)

Uno de los métodos de trabajo de Franchisena que ostentaba un original enfoque compositivo se basaba en la idea de una determinada construcción y en la elaboración de una serie de fórmulas y combinaciones que podían cristalizarse en signos y música. Pero el hecho de que haya empleado una dosis considerable de ‘pensamiento científico’, de que se recurra al cálculo de probabilidades o a teorías sobre el azar para alcanzar los objetivos, puede resultar indiferente a la hora de escuchar y conectarse con su música. Lo novedoso del *Trio* radica en el agregado del símbolo factorial de un número, el cual sirve para indicar las veces que deberá repetirse la sección encerrada entre corchetes. Franchisena escribió en la partitura:

En matemáticas se llama factorial de un número dado al producto obtenido al multiplicar dicho número por todos los enteros sucesivos inferiores y se representa con el número seguido de un signo de admiración. (Franchisena: 1986)

En este sentido, resulta interesante destacar que la primera obra de Xenakis (1960), realizada sobre un ordenador, se titula *7!* y fue estrenada en la Bell General Electric. En el *Trio* de Franchisena, se advierten dos tipos de grafías: la simbólica y la analógica. Ya se ha señalado que estas enfatizan el tipo de sucesión temporal de la obra. La originalidad de dicha grafía desarrollada por el compositor cordobés hace que tenga escasos puntos de contacto con sus contemporáneos. Sin embargo, se ha seleccionado un caso que podría considerarse interesante en este punto. Se trata de *Zyklus* (1959) de Karlheinz Stockhausen. Aquí vemos agrupaciones de sonidos que, aunque no están trabajadas con la misma grafía ideada por Franchisena, guardan cierto parentesco con los racimos diseñados por el cordobés. Ambos autores buscaron que las agrupaciones sean ejecutadas con rapidez. Sin embargo, los sonidos puntuales representados por figuras de mayor grosor, son utilizados con diferentes objetivos. Para Stockhausen las diferencias de trazo se refieren a la dinámica, es decir, a los diferentes planos de intensidades. Para

Franchisena el mayor óvalo o redondel implica una mayor duración, siempre ‘proporcional’ al grupo al cual pertenecen.

Si bien ya se ha aclarado la relación que guarda la densidad en el aspecto formal, también se debe aclarar la relación de la densidad en cuanto a la dinámica. Los toques enérgicos que efectúa el piano deben ser ejecutados con buena tensión muscular para que no se produzcan golpes o una sonoridad agresiva.

Instala siempre alturas puntuales, determinadas, que son drásticamente polarizadas en los extremos de los registros entre flauta y piano. Este hecho provoca superposición y simultaneidad de planos tímbricos. Le asigna un valor preponderante al espacio y así establece ‘planos temporales’ en donde cohabitan tiempos aleatorios y fijos (convencional y analógico en su escritura).

Otro momento extremo de la composición es el que se lleva a cabo (página 13) al inicio de la coda: máxima fuerza dinámica (*fff*), creando así también máxima tensión. Como recursos técnicos planteados solicita: *frullatos* para la flauta, trinos para el clarinete y trémolos para el piano. Así se exploran y explotan las posibilidades tímbricas de los instrumentos y las técnicas desarrolladas por los intérpretes.

Como polo opuesto (página 10, sección III), hallamos un solo de piano de muy baja densidad (*ppp*) donde se incorpora lo convencional y lo nuevo en grafía. En este lugar juega lo definido en alturas (sonidos determinados) y lo aleatorio en valores (no hay indicación de compás). Toda la obra en su conjunto transcurre entre lo aleatorio y lo fijo. Formalmente, este pasaje constituye un anticlímax que conduce a la re exposición variada. (Sección IV).

Todo lo expuesto nos lleva a pensar que el compositor dirigió su atención al fenómeno acústico como ya había acontecido en las *Cinco Piezas* para clarinete y piano. Sin que esto signifique falta de valor del manejo interválico.

Por el peso de lo rítmico, de la dinámica y de la tímbrica, esta partitura se puede aproximar a la idiosincrasia latinoamericana más que a la problemática del serialismo europeo. En este sentido, sería oportuno tener presente, a modo de referencia, obras como la *Cantata para América Mágica Op 27* (1960) para soprano dramática y orquesta de percusión de Alberto Ginastera.

Finalmente, el esquema formal resultante, A-B-C-A'-D, nos lleva a pensar que el desenvolvimiento formal está regido por el principio de variación continua, tan cara a la Escuela de Viena. Y en este sentido es posible establecer ciertos paralelismos con obras

de otros períodos creativos de Franchisena, como las *Variaciones Tímbricas* (1958-1963) para orquesta sinfónica.

Ejemplo 1: *Trio, de las proporciones...* sección I (A) desde el comienzo hasta página. 5, primer sistema.

Sección I (Desde el inicio hasta página 5)

El *Trio* se inicia sin indicación de compás y en tempo libre (no métrico). Si bien indica *Lento* para el clarinete y *Presto* para la flauta, no incluyó indicación para el piano. El mismo Franchisena me sugirió iniciar con un carácter ‘enérgico’.

Recordemos las características de las secciones extremas: registros polarizados, dinámicas llevadas a la máxima intensidad, etc. Nos interesa analizar las diferentes capas de la textura: distinguimos 3 elementos fundamentales y de naturaleza diferente entre sí: 1- el *cluster* de teclas blancas (consonante); 2- las tríadas, en general agrupadas de a dos, constituyendo un elemento bitonal (en piano y clarinete); 3- los racimos o *clusters* cromáticos, disonantes, que en las primeras páginas sólo aparecen en los vientos.

El otro elemento a destacar de esta primera página es el factorial: **2!** Este grupo se repetirá dos veces.

En el primer sistema de página 2 se observa un punto de articulación en el calderón corto. Además, el factorial **3!** (se realiza seis veces). Por otro lado, la textura ya no presenta en

esta página capas claramente diferenciadas. Cada vez, en forma progresiva, se advierte mayor énfasis sobre los clusters cromáticos hasta el final de la sección.

The image shows a musical score for a Trio, consisting of three staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Piano (P.). The score is divided into two systems. The first system shows the initial entries of the instruments, with the Flute and Clarinet playing a melodic line and the Piano providing a rhythmic accompaniment. The second system shows a more complex texture with overlapping lines and clusters. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A circled number '2' is visible in the top left corner of the first system.

Ejemplo 2: *Trio, de las proporciones... calderón corto, factorial 3!*

Destacamos el importante rol estructural del intervalo de 7^{ma} Mayor (o su inversión). En página 4 hay también bicordios o acordes sueltos (en el piano en mano izquierda) los que no son de duraciones métricas y sí proporcionales. Este bajo, aunque nunca se repite idéntico, tiene un carácter *ostinato* por su periódica recurrencia. Es, en cierto sentido, estructurador.

Ejemplo 3: *Trío, de las proporciones...factorial 3!*. Clusters en racimos

Destacamos como un hecho distintivo de toda la sección las apariciones de los *clusters* o racimos en la línea del piano (a partir de la página 2) en agrupaciones características: agrupados de a 2; ó en grupos de 3 + 4; o en grupos de 3 + 3 + 4 (página 3). A partir de este momento, la suma de elementos de cada grupo será igual a 10. Así, observamos $3 + 4 + 3 = 10$; $6 + 4 = 10$ (página 4, segundo sistema); $5 + 5 = 10$ (página 5). Además, se puede apreciar, que en todo pasaje donde prevalecen los *clusters* o racimos cromáticos, es el *cluster* de teclas blancas el elemento que cierra la sección. O sea, el elemento consonante (diatónico) juega un destacado rol como punto importante de articulación.

Ejemplo 4: *Trio, de las proporciones...* suma de racimos.

Sección II (B) (Desde página 5, *Lento*, hasta página 8, segundo sistema).

Esta sección presenta cambio de tempo (*Lento*) y un abrupto cambio de textura (aligeramiento textural). Éste se halla constituido por capas. Hay contrapunto de melodías (de carácter cromático) en las que no se evidencian centros tonales. Las líneas melódicas están en los vientos. Por otra parte, el piano presenta una estructura de cuatro compases que se repite 12 veces a lo largo de esta sección (las 10 primeras repeticiones son ininterrumpidas). Esta estructura está presentada en una textura homofónica, estilo estricto de acordes a modo de coral. Dicha característica se mantiene durante toda la sección junto a un pasaje (página 7) que interfiere con los acordes a modo de *ostinato* rítmico. Se presentan los mismos sonidos pero alternadamente en cada agrupación de tres figuras de semicorcheas durante seis compases.

The image shows a musical score for a Trio, consisting of three systems of staves. The first system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Piano (P.). The second system continues the Flute and Clarinet parts. The third system continues the Piano part. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'f' and 'pp'. A tempo change to 'Lento' is indicated. A circled number '5' is located in the top right corner of the score.

Ejemplo 5: *Trio, de las proporciones... cambio textural y de tempo.*

Retornando a la página 5, otra característica de esta sección, son las anotaciones de figuras entre paréntesis que indican las unidades métricas de cada estructura entre dobles barras, y sirve también para indicar cambios de compases pero no de *tempo* ya que todo está en *tempo lento*. Los acordes inicialmente están presentados en blancas con puntillo. Crean una atmósfera lúgubre, por demás interesante, derivándose, a partir de figuras más pequeñas cada vez, hacia un clima diferente. Es importante, en cuanto a la ejecución de cada acorde, ir al rescate de las notas extremas: do - do # - si en el agudo y mi b - mi - fa # - sol en el grave.

Los acordes constantemente van trocando su orden: 1-2-3-4, 1-2-4-3; 1-3-2-4; 1-3-4-2; etc.

En cuanto a la interválica, hay un importante trabajo de separación de registros para suavizar ciertas disonancias duras (2^{da} menores y su inversión en 7^{ma} Mayores). No hay centros tonales, sino al contrario, hay gran densidad cromática en cada acorde, sobre todo en el tercero de ellos. Por su parte, el segundo acorde, privilegia, aunque no de un modo estricto, una conducción por tonos.

Otro aspecto de esta sección es el *fugato* (a manera de) que se establece en la página 6, segundo sistema.

Siempre se instaura el contrapunto entre los vientos con líneas donde abundan los cromatismos y no se puede atribuir a ningún centro tonal. Como ya se había mencionado, lo que resalta en esta sección es la grafía tradicional, las líneas contrapuntísticas (alusión libre del nombre B-A-C-H) y la estructura de cuatro compases a modo de *chacón* o *passacaglia* también muy libre.

Ejemplo 6: *Trio, de las proporciones...* estructura de 4 compases

El mencionado pasaje de página 7 presenta los acordes a modo de *ostinato* rítmico y utiliza los mismos sonidos pero alternadamente en cada agrupación de tres figuras en semicorcheas (seis compases) finalizando el mismo en una caída de cuartas descendentes.

The image shows two systems of musical notation for piano. The top system consists of two staves with a treble clef and a common time signature. It features a rhythmic ostinato pattern with descending and ascending intervals of a fourth. The dynamic marking 'ppp' is present. The bottom system also consists of two staves with a treble clef and a common time signature, continuing the rhythmic ostinato pattern. The dynamic marking 'pp' is present. Both systems include various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Ejemplo 7: *Trio, de las proporciones...ostinato* rítmico. Intervalos de 4^{ta} descendentes / ascendentes.

El solo de piano en esa página presenta también un nuevo tipo de textura. Es un momento contrastante, donde abandona la estructura de 4 compases aunque se siguen utilizando los mismos sonidos. Aquí el piano tiene un momento relevante, muy expresivo, creando un clima disímil respecto a lo precedente y a lo posterior. Melódicamente, es una situación neutra en el sentido de que no evoluciona ni se desarrolla.

Luego de las dos últimas repeticiones de los acordes (página 7, segundo sistema), sorpresivamente cierra los mismos con 4^{ta} Justas, pero ascendentes en este caso. (Ver ejemplo 7)

Finalmente, la sección concluye con un nuevo momento contrastante, similar al anterior. Se vuelven a privilegiar los intervalos de 7^{ma} Mayor, pero polarizando los registros por momentos. Concluye sobre el acorde 2 de la estructura, conducción que privilegia la sucesión por tonos. Sigue un compás de nexos en dinámica extrema **PPP** que deriva al *tempo Andante*

Sección III (C) (Página 8, tercer sistema, hasta la página 11, fin del primer sistema).

The image shows a musical score for a Piano Trio, Section III (C). It consists of three systems of staves. The first system shows the Piano (P.) part with a tempo marking 'A Tempo' and dynamics 'ppp'. The second system continues the Piano part. The third system shows the Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Piano (P.) parts. The Piano part in the third system has a tempo marking 'Andante más lento' and dynamics 'ppp'. The Flute part has a tempo marking 'Alto Andante' and dynamics 'ppp'. The Clarinet part has a tempo marking 'Andante más lento' and dynamics 'ppp'.

Ejemplo 8: *Trio, de las proporciones...* rol principal del piano.

Hay cambio de tempo (*Andante*). A nuestro entender cumple la función de una gran transición: es una especie de zona de disolución del discurso musical donde el piano tiene asignado el rol principal. Es el hilo conductor quedando como solista luego de fugaces intervenciones de los vientos. Hay cada vez una menor densidad cronométrica. La línea del piano es un contrapunto a dos voces, la cual presenta una gran separación de registros bien polarizados. No hay centros tonales ni una nota en especial jerarquizada (página 8). Más aún, siempre se destacan notas diferentes. Por otra parte, se privilegia un *cluster* cromático en la flauta. Otras de las características son las 8^{vas} Justas en el piano dentro de este lenguaje.

Ejemplo 9: *Trio, de las proporciones... aleatoriedad del piano*

Desde el inicio de página 9 llaman la atención las notas destacadas o en valores más largos. Se producen repeticiones (fa # y sol, por ejemplo) además de saltos de 8^{va} Justa.

La dinámica adquiere progresivamente menor intensidad. Desde el final del primer sistema (página 9) el bajo – mi b grave- comienza un descenso cromático que culminará en do #, (doble octava grave) nota que se mantendrá a modo de pedal y jugará un rol importante tanto en el resto de la sección como así también en el final de la obra (Coda). Ya en el segundo sistema de la página 9, junto al mencionado pedal, aparece si b como nota destacada. Este hecho es sumamente significativo por la importancia que va a adquirir dicha nota, tanto en esta sección como en el mismo final de la obra. Aparte, hay un *cluster* cromático en el clarinete derivado del anterior que apareció en la flauta (página 8) con el agregado de dos sonidos la # y fa #.

Ya en la página 10 se advierten numerosas repeticiones de sonidos entre los que, sin embargo, se siguen destacando el pedal do # y si b. Todo expuesto en una densidad muy baja, con dinámica cada vez más suave.

10

Ejemplo 10: *Trio, de las proporciones...nota pedal Do #*

Hacia el final de la página 10 la textura se reduce a una sola línea, quedando el bajo y rescatando siempre si b. Esta sección es una especie de anticlímax. Ya en la página 11 sigue la línea de bajo, a modo de recitativo, y la sección cierra sobre si b como sonido jerarquizado.

Ejemplo 11: *Trio, de las proporciones...baja densidad.*

Sección IV (re exposición variada) [A']. Página 11 (2^{do} sistema), fin de página 12.

Esta sección es similar a A. Formalmente comienza a preparar el cierre de la composición. Está presente la mencionada mixtura de elementos: el *cluster* de teclas blancas (consonante); las tríadas superpuestas, elemento bitonal (sol Mayor; mi b menor); el *cluster* cromático (disonante). Advertimos una mínima diferencia respecto al inicio y es la aparición de un *cluster* cromático en el piano (en el inicio estaban reservados a los vientos). Como contrapartida, en la página 12, en el solo de piano, hay un gran predominio del *cluster* de teclas blancas. Y junto a este elemento consonante aparece mi b con función de pedal en los racimos de mano izquierda. Se advierte dinámica extrema y polarización de registros.

12

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Piano (P.). The score is divided into two systems. The first system shows the Flute and Clarinet parts with long horizontal lines indicating sustained notes or rests. The Piano part features a complex rhythmic pattern with many notes, some of which are grouped into clusters. The second system continues this pattern, with the Piano part showing a clear polarization of registers, with some notes in the higher register and others in the lower register. The score is marked with various dynamics and articulation symbols.

Ejemplo 12: *Trio de las Proporciones*... polarización de registros.

Coda (Página 13 hasta el final)

Presenta una textura en capas diferenciadas: el piano por un lado y los vientos por otro. Trémolo sobre el *cluster* de teclas blancas junto a racimos cromáticos en vientos. Dinámica extrema, con toda la fuerza.

En el plano de la microforma, advertimos tres momentos en la Coda: el inicio con los tres instrumentos juntos; otro momento a cargo de vientos solos; y el solo de piano que cierra la obra. Se puede apreciar la proporción 3 - 2 - 1. Es sorprendente la polarización dinámica durante esta sección. Hay gran densidad textural en el inicio.

En el solo de piano, llama la atención la permanencia de la nota pedal do # y la polarización sobre la nota si b, finalizando a modo de recitativo en la mínima intensidad dinámica *pppp*

Para llevar a cabo la interpretación de esta obra los tres instrumentos tienen que tener muy presente la elaboración de los sonidos para crear de forma permanente clímax que resulten ideales. Requiere tanto de sonidos explosivos con gran impulso, como el logro de máximas sutilezas con toques arrastrados, apoyados.

Ejemplo 13: *Trio, de las proporciones...Coda final.*

La obra concluye con un *cluster* de teclas blancas, o sea, el mismo elemento con el que la había iniciado.

La organización integral del material permite intervenir al intérprete en la estructuración tímbrica creando una correspondencia absoluta entre el intervalo en sí y la estructura global.

NOTA. Audio: *Trío de las proporciones*, de César Franchisena.

Intérpretes: María Inés Caramello (piano), Claudia Diehl (flauta) y Diego Montes (clarinete). Concierto en Sala del Instituto Goethe de Córdoba, 1992

Bibliografía

Donozo, Leandro. *Diccionario bibliográfico de la música argentina (y de la música en Argentina)*. Buenos Aires: Gourmet Musical. 2006.

Chavez – Vittore: *Las nuevas grafías musicales en el siglo XX*. Trabajo de Monografía, U.N.C.[64 pág.]. ISBN: no figura.

Chiantore, Luca: 2001. *Historia de la técnica pianística*. Madrid. Alianza Editorial S.A. [760 págs.]. ISBN: 978-84-206-7895-5

De la Motte, Diether: *Contrapunto*. Editorial labor. [420 pág.]. ISBN: 84-335-7863-4

Dibelius, Ulrich: 2004. *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid, Ediciones Akal. [687 pág.] ISBN: 84-460-1291-X

Franchisena, Cesar Mario”. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1971. Pág. 371.

Franchisena, César Mario”. Buenos Aires, El Ateneo, 1996. Pág. 471. ISBN 950-02-6345-9.

García Laborda, José María: 1996. *Forma y estructura en la música del siglo XX. Una aproximación analítica*. Madrid – España. Editorial Alpuerto S.A. [256 pág.] ISBN: 84-381-0255-7

Gesualdo, Vicente: *La música en la Argentina*. Buenos Aires, Stella, 1988. Págs. 209-

210-**Goléa, Antoine:** 1961 *Estética de la música contemporánea*. Buenos Aires. Eudeba, [268 pág.] ISBN: no figura.

Goyena, Héctor Luis; Fuchs, Teodoro. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Director Emilio Casares Rodicio. Madrid, SGAE, 1999. Tomo 5, pág. 273

Messiaen, Olivier: 1993 *Technique de mon langage musical*. Alphonse Leduc, Paris. Editions Musicales. [111 pág.]. ISBN: no figura.

Paz, Juan Carlos: *Memorias II*. Buenos Aires, Flor, 1972. Pág. 28.

Paz, Juan Carlos: 1994 *Alturas, Tensiones, Ataques, Intensidades* Memorias III, Buenos Aires. Ediciones de la Flor.

Paz, Juan Carlos: 1987 *Alturas, Tensiones, Ataques, Intensidades*. Memorias II. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

Revista Musical de la Escuela de Artes: UNC. N° 3. 2001 Incluye catálogo de la Obra de Franchisena. ISBN: no figura

Revista del Instituto Superior, UNL, n° 6, Argentina, 1999, págs. 63-85. Se incluye las partituras *Tres cantos para Navidad* (1954) y de *Canto lejano* (1952).

Revista del Instituto Superior, UNL, n° 3, Argentina, 1993.

Revista Musical , UNC, n° 3, Argentina, febrero 2001, págs. 53 al 60

Revista Lulú. N° 3, Buenos Aires. 1992. Página. 89.

Rubio, Héctor: “*Franchisena, Cesar Mario*”. Madrid, SGAE., 1999. Vol. V. Págs. 242-243. ISBN: 84-8048-308-3

Saitta Carmelo: *Guía para no distinguir entre un círculo y una taza de café*. Revista *Lulu*. Año I N° 3 1992. ISBN: no figura.