

**Paz, Schoenberg, y *Abel*: una indagación de
sus recorridos hacia la atonalidad basada
en atributos estadísticos de la música**

J. Fernando Anta y Alejandro Martínez

Paz, Schoenberg, y Abel: una indagación de sus recorridos hacia la atonalidad basada en atributos estadísticos de la música

Las vinculaciones existentes entre Juan Carlos Paz y Arnold Schoenberg son bien conocidas, y muy estrechas. Sin embargo, la trayectoria recorrida por Paz hacia el abandono de la tonalidad ha sido solo parcialmente documentada, y las relaciones existentes entre dicha trayectoria y aquella recorrida por Schoenberg, su referente, han sido aún menos exploradas. El objetivo del presente estudio fue clarificar estos dos puntos focalizando en el tipo de composición lineal de ambos compositores, particularmente en el monto de dispersión de las notas en el registro, y comparando cómo uno y otro avanzó hacia la atonalidad a través de dicho parámetro. Para ello, analizamos cómo en la melodía (vocal) de sus canciones se distribuyen y organizan los intervalos. Los resultados sugieren que, en el marco de sus canciones, los modos en que uno y otro compositor se aproximaron a la atonalidad fueron diferentes: Paz organizó la arquitectura melódica sobre niveles de dispersión menores que los utilizados por Schoenberg, y atendiendo a “reglas de conducción de voces” propias de la música tonal en mayor medida que este último.

Palabras clave: Juan Carlos Paz, Arnold Schoenberg, tonalidad, atonalidad, dispersión de las alturas.

Paz, Schoenberg, and Abel: an Examination of the Paths they Took Towards Atonality Based Statistical Features of Music

The links between Juan Carlos Paz and Arnold Schoenberg are well-known, and strong. However, the way in which Paz left tonality behind has only partially been documented, and the relationships among his path towards atonality and that of Schoenberg, his reference point, are even less understood. The purpose of this work was to clarify these issues by focusing on voice-leading, particularly on the level of dispersal in the voice, and by comparing how the composers moved towards atonality through this parameter. In order to achieve this purpose, we analyzed the way in which intervals are distributed and organized in the vocal line of their songs. Results suggest that, within the framework of their songs, the Paz and Schoenberg approached atonality in a rather different fashion: Paz based melodic structure on lower levels of pitch dispersal (i.e., a larger amount of small intervals) and adhered to tonal rules of voice-leading more than Schoenberg did.

Keywords: Juan Carlos Paz, Arnold Schoenberg, tonality, atonality, pitch dispersal.

1. Introducción¹

Las vinculaciones existentes entre la música de Juan Carlos Paz (1897-1972) y la de Arnold Schoenberg (1874-1951) son muy estrechas. En especial, es bien conocida la inclinación del compositor argentino, durante la década del 30, hacia el entonces novedoso método dodecafónico² desarrollado por el compositor austríaco en la década anterior, o incluso antes.³ Así, tradicionalmente se reconoce en Paz a quien introdujera dicho método en nuestro país. Según Romano,⁴ con la figura de Paz, indiscutido pionero del dodecafonismo en América Latina, se inicia en Argentina la auténtica vanguardia musical.

Ahora bien, las vinculaciones entre Paz y Schoenberg no se restringen a la empresa dodecafónica. El interés en el método fue, de hecho, un emergente del interés por esa cualidad que parecía definitoria de la música “moderna”, la *atonalidad*. Para Paz,⁵ la atonalidad de Schoenberg era un signo de su tiempo, y de allí la necesidad de que la música de entonces se volcara al atonalismo. La pregunta que surge entonces es ¿cómo logró Paz cubrir tal necesidad, esto es, que su música se volviera atonal? Atentos a este interrogante, el objetivo general del presente trabajo fue doble: por un lado, esclarecer cómo organizó Paz los elementos del lenguaje musical a medida que abandonaba las técnicas de composición tonal; por otro, comparar los modos de organización implementados por Paz con los que implementara Schoenberg al ir abandonando dichas técnicas. Puesto de otra manera, nos propusimos esclarecer cómo fue el camino recorrido por Paz hacia la atonalidad y, al mismo tiempo, echar luz sobre las similitudes y/o diferencias entre ese camino y aquel recorrido por Schoenberg, su referente.

Ciertamente, el recorrido de uno y otro compositor en tal dirección ya ha sido en gran medida documentado, particularmente en el caso de Schoenberg,⁶ pero también en el de Paz.⁷ Sin embargo, las similitudes y diferencias existentes aún permanecen largamente inexploradas. Esto, sumado al interés de Paz en la música de Schoenberg, hace que el tema adquiera una importancia musicológica especial. Por otro lado, los estudios disponibles sobre una y otra trayectoria en general se

¹ El presente trabajo recibió soporte de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (ANP-CyT) de Argentina, mediante un PICT (12-1852) otorgado a J. Fernando Anta.

² Juan Carlos Paz: *Memorias (Volumen 1)* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1972).

³ Véase Bryan Simms: *The Atonal Music of Arnold Schoenberg, 1908-1923* (New York: Oxford University Press, 2000) y Bryan Simms: “Who First Composed Twelve-tone Music, Schoenberg or Hauer?”, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 10 (1977), pp.109-133.

⁴ Jacobo Romano: “Juan Carlos Paz: Un revitalizador del lenguaje musical”, *Revista Musical Chilena* 20 (95) (1966), pp. 26-42.

⁵ Juan Carlos Paz: *Introducción a la música de nuestro tiempo* (Buenos Aires: Sudamericana, 1971 [Buenos Aires: Nueva visión, 1955]).

⁶ Véase Allen Forte: “Schoenberg’s Creative Evolution: The Path to Atonality”, *The Musical Quarterly* 64 (2) (1978), pp. 133-176. Walter Frisch: *The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893-1908* (Berkeley: University of California Press, 1993); Simms: *The Atonal Music of Arnold Schoenberg...*

⁷ Véase Romano: “Juan Carlos Paz”; Omar Corrado: *Vanguardias al sur. La música de Juan Carlos Paz* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012).

basan en análisis de fragmentos musicales reducidos, que van siendo comparados más o menos sistemáticamente en función de diferentes parámetros (por ejemplo, la armonía, el ritmo, etc.). Esto permite reconstruir una solución global del problema, pero al mismo tiempo solo parcialmente estructurada, y no tan profunda. Así, el objetivo específico de nuestro estudio fue tomar corpus completos de obras de Paz y de Schoenberg, centrarnos en el análisis del tipo de composición lineal (o melódica) empleado, particularmente en lo referido al monto de dispersión de las notas en el registro, y finalmente comparar cómo uno y otro compositor manipuló dicho monto en función de la composición de música tonal o atonal.⁸

1.1 El movimiento “melódico” hacia la atonalidad: primera aproximación

Usualmente, cuando se analizan las alteraciones sufridas a comienzos del siglo XX en el tipo de composición lineal de Schoenberg y sus contemporáneos, el énfasis se pone en la paulatina cromatización de las partes. La idea suele ser que, en lo que a la composición lineal se refiere, el camino que llevó de la tonalidad a la atonalidad estuvo signado por una creciente desregulación del cromatismo,⁹ por la utilización del mismo únicamente debido a su valor “absoluto”,¹⁰ o por la tendencia a estructurar el material melódico a partir de grupos de clases de alturas extraídas de la escala cromática, en vez de las diatónicas.¹¹ Sin embargo, estas no fueron las únicas alteraciones que sufrieran las partes. Otro atributo que resultó sustancialmente modificado fue el monto relativo de dispersión de las notas en el registro, esto es, la distancia (en semitonos) que tendía a haber entre ellas. Aunque no con el mismo énfasis y desarrollo, diversos estudios musicológicos señalaron este hecho.

A comienzos de los 40, por ejemplo, Copland sostuvo que un signo inconfundible del estilo atonal de Schoenberg era su “línea melódica angular”, cargada con saltos desde y hacia los intervalos más inusuales.¹² Unos años después, Salazar¹³ postuló que la música atonal se basaba en el precepto de evitar progresiones que pudieran rememorar la música tonal, y que este precepto acarreó la idea de una melodía no-vocal, o anti-vocal, con saltos que daban a la música un color especial. En la misma línea, Daniels y Wagner¹⁴ argumentaron que el alejamiento de la tonalidad resultó en la utilización de saltos melódicos inesperados, y un movimiento

⁸ Tal vez sea necesario aclarar en este punto que, en el marco del presente trabajo, términos como ‘recorrido’, ‘trayectoria’, o similares, no tienen connotaciones ‘evolucionistas’, en el sentido de ‘mejora’ o ‘superación’ de una estética musical por otra (por caso, de la música atonal por sobre la tonal); se utilizan solo para referir a la evolución o cambio a lo largo del tiempo en las técnicas de los compositores estudiados.

⁹ Arnold Schoenberg: *Style and Idea* (New York: Philosophical Library, 1950).

¹⁰ Paz: *Introducción...*, p. 134.

¹¹ Forte: “Schoenberg’s Creative Evolution...” Allen Forte: *The Structure of Atonal Music* (New Haven: Yale University Press, 1973).

¹² Aaron Copland: *Our New Music: Leading Composers in Europe and America* (New York: McGraw-Hill, 1941).

¹³ Adolfo Salazar: *Music in Our Time: Trends in Music since the Romantic Era* (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1970 [1946]).

¹⁴ Arthur Daniels y Wagner Lavern: *Listening to Music* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1975).

melódico en general impredecible. Y más recientemente, Pearsall¹⁵ sostiene que las piezas atonales (de la Segunda Escuela de Viena) a menudo se parecen a las tonales en sus ritmos y formas, pero que, pese a ello, usualmente contienen series de saltos excepcionalmente grandes que le confieren una cualidad textural *puntillista*.

Por otro lado, y si bien en estos estudios los fragmentos musicales analizados son reducidos y las comparaciones concretas entre música tonal y atonal prácticamente nulas, actualmente disponemos de evidencia que les da soporte. Sintéticamente, en un estudio que realizamos recientemente,¹⁶ analizamos la línea melódica (vocal) de todas las canciones tonales y atonales (no-dodecafónicas) de Schoenberg y generamos diferentes medidas de concentración/ dispersión de las notas en el registro. Finalmente, observamos que, más allá de las variaciones circunstanciales, a lo largo de sus canciones Schoenberg tendió a componer líneas con un monto de dispersión de alturas creciente; esto es, básicamente, con una distancia registral entre notas cada vez mayor. Ello sugiere que efectivamente el paulatino abandono de la tonalidad estuvo en sus orígenes asociado no solo a una creciente cromatización de la línea, o desregulación del cromatismo, sino también a un incremento en la dispersión de las alturas en el registro. Volveremos sobre los datos recolectados en este estudio luego, pues servirán de base para las comparaciones con la obra de Paz.

En relación con la música de Paz, el tema está menos desarrollado, o es más impreciso. Primero, al momento de pensar la música atonal el propio Paz se centró en problemas vinculados a la cromatización del lenguaje y no en problemas específicos de diseño. Por ejemplo, sentencia: “[P]rocede la atonalidad del cromatismo cultivado por los últimos románticos”,¹⁷ como si la “angularidad” de la línea atonal sobre la que escribió Copland, o el carácter “anti-vocal” que señalara Salazar, etc., no hubiesen tenido importancia alguna. No es que Paz desatendiera el contenido interválico de la línea; de hecho sostiene que la atonalidad amplió considerablemente las posibilidades de desarrollo melódico, “estableciendo una interválica en la que las segundas y novenas menores, las segundas mayores, cuartas y quintas aumentadas y séptimas mayores juegan un papel preponderante, considerando los restantes intervalos como de paso”.¹⁸ Sin embargo, no avanza en el análisis de la importancia relativa en el nuevo escenario musical de uno u otro intervalo según su tamaño: aparentemente, la preocupación de Paz por los intervalos se centró en su carga disonante, o en sus implicancias cromáticas y en su carácter más o menos subordinado en el sistema tonal/atonal, y no en la incidencia que tienen en la organización de la línea, o en el monto de irregularidad y dispersión que introducen.

Luego, y pese al aporte que representan, los estudios que sí avanzan en dicho análisis suelen requerir de una documentación mayor, o al menos de una clarifica-

15 Edward Pearsall: *Twentieth-Century Music Theory and Practice* (New York: Routledge, 2012).

16 J. Fernando Anta: “Why did Tonal Music become Atonal? Assessing the Role of Pitch 2 Dispersal in Characterizing Schoenberg’s Repertoire,” manuscrito en preparación.

17 Paz: *Introducción...*, p. 134.

18 *Ibidem*, pp. 134-135.

ción. Por ejemplo, tanto Romano¹⁹ como Corrado²⁰ hacen referencia a un primer período de Paz, que va desde 1922 a 1928 aproximadamente, en el que se manifiesta la influencia de la música de Cesar Franck y los preceptos técnicos de la Schola Cantorum de París.²¹ Con relación a este período, los autores postulan la primacía de un cromatismo “diatonal”²² o “claramente (esto es, tonalmente) controlado”,²³ lo que sugiere una construcción lineal basada en “reglas” altamente codificadas, como el movimiento por grado conjunto o la compensación de los saltos. (Corrado²⁴ también hace referencia a la presencia de diseños melódicos *cantabile* en los movimientos lentos de las piezas “neoclásicas” de Paz, compuestas desde fines de la década del 20, lo que indicaría la supervivencia de dichas reglas más allá de un período inicial.) Sin embargo, hasta donde sabemos no hay un estudio sistemático del repertorio que justifique estas conclusiones.

Adicionalmente, Romano²⁵ argumenta sobre la importancia de las cuartas y séptimas en el diseño de las líneas en un período posterior de Paz, en el período inmediato anterior a la adopción del método dodecafónico, en 1934. Sin embargo, y no obstante la mayor precisión sobre el asunto, su argumento se basa en el análisis de apenas unos pocos y breves fragmentos de una única obra (las *Tres invenciones a dos voces* de 1932). Además, en los fragmentos seleccionados para el análisis las relaciones señaladas por el autor no siempre son evidentes, o explícitas.

Corrado por su parte, sugiere la existencia de un segundo período en la composición de Paz, entre 1928 y 1933 aproximadamente (que hasta 1929 se superpondría y conviviría con el período inicial). Este período estaría signado por el neodiatonismo extraído de Stravinsky, Falla, y Honegger –entre otros–, la exploración de nuevas combinaciones de altura y, finalmente, la tendencia a la cromatización. Según el autor, “el lenguaje neodiatónico que caracterizó el período 1928-1933 sufrió una cromatización cada vez más acusada, disimulada por algunas supervivencias de organizaciones por terceras de origen tonal”.²⁶ Finalmente, Corrado argumenta con relación a este período sobre la abundancia de segundas, cuartas y quintas, en sus diferentes variantes (por ejemplo, quintas justas, disminuidas, o aumentadas), en coincidencia con “el grado de complejidad y disonancia alcanzado entonces por el compositor”.²⁷ Sin embargo, en varias ocasiones cuando el autor se refiere, por ejemplo, a “segundas”, también se refiere a “sus disociaciones registrales” (por caso, séptimas y novenas), con lo cual no siempre informa cómo los intervalos organizan la composición lineal de Paz, sino cómo lo hacen las clases de

¹⁹ Romano: “Juan Carlos Paz...”.

²⁰ Corrado: *Vanguardias al sur...*

²¹ Ver también la opinión de Paz, en Corrado, *Vanguardias al sur...*, p. 50, nota al pie 23.

²² Romano: “Juan Carlos Paz...”, p. 26.

²³ Corrado: *Vanguardias al sur...*, p. 56.

²⁴ Omar Corrado: “Neoclasicismo y objetividad en la música argentina de la década de 1930”, *Revista Argentina de Musicología* 8 (2007), p. 32.

²⁵ Romano: “Juan Carlos Paz...”.

²⁶ Corrado: *Vanguardias al sur...*, p. 125.

²⁷ *Ibíd.*, pp. 84-87.

intervalo.²⁸ Aquí avanzaremos en la precisión de esta información, examinando específicamente cómo se distribuyen estadísticamente los intervalos según su tamaño en el repertorio analizado.

1.2 Importancia de los atributos estadísticos de la música para la indagación musicológica

La idea de que los atributos estadísticos de la música son importantes para la indagación musicológica dista mucho de ser novedosa. De hecho, tampoco lo es la idea de que específicamente la distribución estadística de los intervalos podría ser útil para tal fin.

Por ejemplo, en un trabajo pionero en el tema Watt utilizó la distribución de los intervalos para comparar canciones de Schubert con canciones de aborígenes Chippewa y Sioux de Estados Unidos de América;²⁹ su estudio es uno de los primeros en documentar la tendencia transcultural a utilizar en la arquitectura melódica más intervalos pequeños que grandes. Más recientemente, esta tendencia fue documentada por Huron en diversas culturas.³⁰ Merriam y sus colaboradores,³¹ por su parte, utilizaron las distribuciones de los intervalos para diferenciar estilísticamente músicas de distintas etnias. Y tal vez más importante aún, Fucks utilizó dichas distribuciones para examinar la evolución de la música académica occidental.³² Sugestivamente, este autor documentó un paulatino incremento de la distancia interválica entre notas desde aproximadamente el año 1500 hasta 1950, alcanzando un pico en los compositores de la Segunda Escuela de Viena. Así, Fucks muestra que a una escala macro-temporal el movimiento que condujo de la tonalidad a la atonalidad estuvo signado no solo por una creciente cromatización de las líneas, sino también por una creciente dispersión de sus notas. De manera interesante, a la luz del estudio de Fucks nuestro estudio sobre las canciones de Schoenberg indica que este compositor recorrió en la “ontogénesis” de su música la “filogénesis” de la música académica contemporánea de occidente.³³

Ahora bien, es importante señalar aquí que para nosotros los atributos estadísticos de la música no tienen una importancia meramente descriptiva y comparativa, sino también experiencial. Esta idea, incluso con relación a la dispersión de las notas en una melodía, también aparece ya en los estudios de Watt, fundamen-

²⁸ Ver por ejemplo Corrado: *Vanguardias al sur...*, p. 86, donde se analiza un fragmento de la *Tercera sonatina* Op. 25, de 1933.

²⁹ Henry J. Watt: “Functions of the Size of Interval in the Songs of Schubert and of the Chippewa and Teton Sioux Indians”, *British Journal of Psychology* 14 (1924), pp. 370-386.

³⁰ David Huron: “Tone and Voice: A Derivation of the Rules of Voice-Leading from Perceptual Principles”, *Music Perception* 19 (1) (2001), pp. 1-64.

³¹ Véase Linton C. Freeman y Alan P. Merriam: “Statistical Classification in Anthropology: An Application to Ethnomusicology”, *American Anthropologist*, New Series, 58 (3) (1956), pp. 464-472.

³² Wilhelm Fucks: “Mathematical Analysis of Formal Structure of Music”, *IRE Transactions on Information Theory* 8 (1962), pp. 225-228.

³³ Anta: “Why did Tonal Music Became Atonal?...”.

talmente en aquellos insertos en un marco teórico-metodológico más fenomenológico. Allí Watt³⁴ argumenta que una melodía es tal por promover la sensación de que hay “movimiento” de una nota a otra, y que la fuerza de esta sensación varía en función de los intervalos utilizados: cuanto más intervalos pequeños, más fuerte la sensación, y viceversa. Estudios posteriores de corte psicoacústico y/o cognitivista dieron soporte a este argumento,³⁵ en relación con la mayor o menor eficacia, respectivamente, con que las notas se agrupan perceptualmente para formar una “corriente auditiva”. En una línea similar, Vos y Troost³⁶ reportaron que los oyentes pueden discernir si una melodía nueva pertenece o no al corpus de su cultura según se ajuste o no a las distribuciones interválicas típicas en el corpus. Y más recientemente, Huron³⁷ sintetizó una serie de estudios con encuadres teóricos y metodológicos diversos que coincidentemente indican que las distribuciones de los intervalos afectan las expectativas de los oyentes y, entonces, sus juicios sobre cualidades como la continuidad y/o la tensión musical. Así, estos antecedentes sugieren que gran parte de la experiencia musical del oyente se deriva del aprendizaje estadístico de las regularidades disponibles en una pieza, o en un conjunto de ellas, incluso en lo que se refiere a la distribución de los intervalos.

En cualquier caso, nos resulta particularmente importante aquí el rol que juegan el aprendizaje estadístico y la distribución de los intervalos en la experiencia tonal o atonal de la música. Está bien establecido que el sentido de tonalidad de los oyentes varía según la distribución de clases de altura³⁸ y/o de intervalo³⁹ presentes en una pieza. Sin embargo, en un estudio que realizáramos recientemente⁴⁰ observamos que también varía en función del contenido interválico. Específicamente, observamos que los oyentes tienden a “fallar” más en la identificación de la tonalidad (por ejemplo, a proveer respuestas más divergentes) y a tener un sentido de tonalidad “más débil” (por ejemplo, a estar menos seguros acerca de cuál es la tónica) cuando en el diseño considerado se debilitan las relaciones de proximidad, esto es, cuando sus notas se “esparcen” en el registro (por caso, cuando la sensible en lugar de resolver ascendiendo por “grado conjunto” es “resuelta” por un salto ascendente de novena). Como el lector notará, esto sugiere que también en térmi-

34 Henry J. Watt: *The Psychology of Sound* (London: Cambridge University Press, 1917), y *The Foundations of Music* (London: Cambridge University Press, 1919). Véase también Watt: “Functions of the Size of Interval...”.

35 Véase Albert Bregman: *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound* (Cambridge, MA: MIT Press, 1990).

36 Piet G. Vos y Jim M. Troost: “Ascending and Descending Melodic Intervals: Statistical Findings and their Perceptual Relevance”, *Music Perception* 6 (4) (1989), pp. 383-396.

37 David Huron: *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation* (Cambridge, MA: MIT Press, 2006).

38 Véase Carol Krumhansl: *Cognitive Foundations of Musical Pitch* (New York: Oxford University Press, 1990) y David Temperley y Elizabeth Marvin: “Pitch Class Distribution and the Identification of Key”, *Music Perception* 25 (3) (2008), pp. 193-212.

39 Helen Brown: “Tonal Hierarchies and Perceptual Context: An Experimental Study of Music Behavior”, *Psychomusicology* 7 (1987), pp. 77-90.

40 J. Fernando Anta: “Pitch: a Key Factor in Tonality Induction”, *Music Perception*, en prensa.

nos perceptuales el sentido de tonalidad/atonalidad está asociado a la dispersión registral de las alturas y, entonces, a la distribución de los intervalos según su tamaño –y no solo al set de clases de altura o intervalo utilizado–. Ciertamente, ello hace que el estudio sistemático de las distribuciones de notas e intervalos en las músicas tonales y atonales sea especialmente atractivo.

2. “Cantando” hacia la atonalidad: Paz, Schoenberg, y Abel

En el presente trabajo nos centramos en el estudio de la composición lineal de Paz y Schoenberg acotando el análisis a las melodías de la voz de sus canciones no-dodecafónicas. (Téngase presente que nuestro objetivo específico fue examinar y esclarecer la relación entre el recorrido de uno y otro compositor hacia la atonalidad, y no hacia el posterior dodecafonismo.) A primera vista, de ello surgiría una aparente contrariedad: Paz compuso solo una canción, *Abel*, mientras que Schoenberg compuso setenta y siete (se incluyen aquí solo canciones con número de opus), lo cual sugeriría que la comparación no se realizaría en igualdad de condiciones. Sin embargo, la situación no sería tal en tanto comparásemos tales o cuales características de la canción de Paz con las mismas características en una u otra canción específica de Schoenberg, o incluso en el conjunto de sus canciones pero utilizando atributos “promediados”. Por otro lado, el focalizarnos en las canciones de uno y otro compositor nos reportaría importantes ventajas.

Primero, el restringir el estudio al género canción nos permitiría establecer vinculaciones entre la música de Paz y Schoenberg dentro de un marco regulatorio homogéneo: examinaríamos cómo se desempeñó uno y otro compositor en una misma tarea, la de componer una melodía para voz (por ejemplo, estando limitados prácticamente por las mismas condicionantes de registro, fraseo, etc.). Segundo, al restringir el examen a la “melodía de la voz” nos focalizaríamos en la técnica “lineal” evitando las complicaciones que surgen del examen de líneas instrumentales, donde –a menudo– una melodía puede presentar una “polifonía virtual” (con lo que su examen nos habría obligado a interpretar qué nota seguía efectivamente a cuál otra en el pensamiento de cada compositor, más allá de cómo aparecían escritas en la partitura). Y tercero, para Schoenberg la canción fue un género de y para la experimentación hacia la atonalidad. De acuerdo con Simms,⁴¹ la canción fue un laboratorio especialmente útil para Schoenberg, por lo que tal vez fue inevitable que sus primeras composiciones atonales fuesen vocales. Dado que Paz compuso una sola canción, era lógico pensar que para él también el género representó un momento de experimentación, lo cual reforzaba la idea de que el recorte propiciaría la identificación de vinculaciones válidas entre las técnicas de ambos compositores, y entre los modos en que estas evolucionaron.

⁴¹ Simms: *The Atonal Music...*, p. 19.

En cualquier caso, el hecho de centrarnos en una única obra de Paz era problemático porque atentaba contra nuestro objetivo de reconstruir el “recorrido” que hiciera el compositor de la tonalidad a la atonalidad. En efecto, al circunscribirnos a una pieza analizaríamos un único punto de la trayectoria, en vez del todo. Resulta importante entonces contextualizar la canción de Paz en el marco general de su producción, con miras a tener una visión global de su recorrido antes de poner la lupa sobre dicha pieza. Para esta contextualización nos guiaremos fundamentalmente por el trabajo de Corrado,⁴² uno de los antecedentes más sistemáticos que conocemos de estudio del tema.

2.1. Abel, y su posición en la trayectoria de Paz

Según documenta Corrado, Paz compuso *Abel* entre los años 1927 y 1929; en 1929 revisa la pieza y concluye su segunda versión. (La partitura de la primera versión, que sería de 1927, se desconoce.) La pieza toma por letra un poema, con el mismo nombre, de Manuel Machado, originalmente publicado en 1902, en la colección *Alma*.

Luego, Corrado sitúa a *Abel* (segunda versión) en el período de “transición” de Paz que va de 1928 a 1929. Recuérdese que, como se señalara más arriba, el autor postula la existencia de un período inicial de Paz, desde 1922 hasta 1929, signado por el uso de un contrapunto riguroso⁴³ y la formalización y el control del cromatismo;⁴⁴ un período entre 1928 y 1929 de superposición y convivencia de las técnicas practicadas en el período inicial y en el posterior;⁴⁵ y, entonces, un período posterior signado por un “manejo férreo de la interválica, una selección del total cromático que, de manera todavía no codificada y con soluciones adaptadas a cada caso, asegura la coherencia de la obra fuera del marco regulador de la tonalidad”.⁴⁶ (El período que comienza luego, en 1934, está signado por la adopción explícita del dodecafonismo, por lo que ya queda fuera del trayecto de interés en este trabajo.) En suma, según Corrado *Abel* se situaría en una zona intermedia en la trayectoria de Paz de la tonalidad a la atonalidad. Sin embargo, no se situaría exactamente en su punto medio.

Más específicamente, Corrado sitúa a *Abel* sobre el final del período de ‘transición’ (o superposición) arriba referido,⁴⁷ en un (tercer y) último grupo de obras de Paz en las cuales el interés se centrara en la exploración armónica, cromática, y expresiva. Es más, según el autor,⁴⁸ *Abel* representa el punto límite de las exploraciones hechas en dichas obras, forzando los elementos técnicos del lenguaje tonal

⁴² Corrado: *Vanguardias al sur...*

⁴³ Corrado: *Vanguardias al sur...*, p. 50.

⁴⁴ *Ibídem*, p. 56.

⁴⁵ *Ibídem*, p. 66. Véase la tabla.

⁴⁶ *Ibídem*, p. 87.

⁴⁷ *Ibídem*, p. 51.

⁴⁸ *Ibídem*, p. 57.

al punto de llegar, en alguna medida, al abandono de la tonalidad. En palabras de Corrado, *Abel* se basa en:

[...] pilares tonales ambiguos, ecos lejanos de relaciones estructurales [que] emergen dificultosamente del denso flujo armónico general y se ven relativizados precisamente por la densidad de las superposiciones.⁴⁹

Por ello, concluye el autor, en general en *Abel* sucede que:

[...] la polisemia armónica y la polifonía interna son tan acentuadas que cualquier intento de cifrado en el nivel micro resulta arbitrario [...]. La sustracción de información necesaria al funcionamiento del código –la referencia al modo, por ejemplo–, o fundamentales sobreentendidas, los módulos de altura que insinúan escalas por tonos enteros, las líneas interiores fragmentarias y cromáticas borronean de continuo la percepción tonal y generan una expresividad tensa, expectante.⁵⁰

En síntesis, *Abel* constituiría un punto en la trayectoria de Paz en donde el compositor aún reelabora elementos de la tonalidad y, a su manera, ya experimenta también con la atonalidad;⁵¹ de hecho, aparentemente constituiría uno de los primeros trabajos en esta línea. Ahora bien, ello nos condujo a una idea clave para el presente estudio: la de que deberíamos considerar a *Abel* como una pieza en la trayectoria de Paz equivalente a las últimas canciones tonales en la trayectoria de Schoenberg, o incluso a sus primeras canciones atonales (por ejemplo, su opus 10-4). A partir de esta idea estructuramos los análisis que informamos a continuación, e interpretamos los resultados obtenidos.

2.2. Análisis y resultados

Los análisis que aquí reportamos se basaron en las relaciones interválicas presentes en la melodía vocal de *Abel* según aparecen consignadas en la partitura de la segunda versión de la pieza de Paz (lamentablemente, como señaláramos más arriba, se desconoce la partitura de la primera versión). Además, cuando fue necesario (para establecer relaciones entre música y texto), utilizamos como referencia para el texto la versión de *Abel* publicada en una segunda selección de poemas de Ma-

⁴⁹ *Ibidem*, p. 58.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 60.

⁵¹ Decimos “a su manera” porque en varias ocasiones Paz construye atonalidad a partir de estructuras de alturas que se organizan mediante intervalos de tercera, o sus compuestos: ello ocurre efectivamente en *Abel*, e incluso en varias de sus posteriores piezas dodecafónicas (véase por ejemplo, Corrado: *Vanguardias al sur...*, pp. 58-59 y pp. 144-145). Ciertamente, tales estructuras, propias de la era tonal, le eran extrañas a la manera de componer de la Segunda Escuela de Viena, con la cual Paz se vinculó tan estrechamente.

chado.⁵² Finalmente, los datos extraídos de la pieza de Paz se compararon con datos equivalentes extraídos de las melodías vocales de las canciones de Schoenberg en el estudio al que antes hicimos mención.⁵³ No expondremos aquí los detalles metodológicos de este último estudio; sí debe mencionarse que las modalidades de análisis utilizadas fueron las mismas que las que utilizamos aquí específicamente con la canción de Paz.

El primer análisis se realizó sobre el nivel nota-a-nota de la línea. El objetivo fue generar medidas de dispersión “local” de las notas en la melodía de *Abel*. Para esto, se relevaron todos los intervalos (en semitonos–ST) entre cada par de notas contiguas de la melodía. Se exceptuaron del relevamiento los intervalos “muertos”, es decir, los que se formaban entre la última nota de cada unidad fraseológica y la siguiente. La estructura fraseológica de la melodía se derivó de la forma del poema. Enmarcada en el interés del autor por los recursos técnicos del simbolismo en literatura, la forma poética (y la rima) fue un elemento particularmente elaborado por Machado.⁵⁴ Paz, por su parte, parece haber prestado cuidadosa atención a dicha forma, pese a su irregularidad. Por ejemplo, conserva la sinalefa del verso 4 de la estrofa 1. Tal vez más sintomático aún es el hecho de que asocia recurrentemente el cierre de los versos al patrón rítmico largo-corto, en las últimas dos sílabas. La única anomalía sobre este punto es el pasaje entre los versos 2 y 3 de la estrofa 2: allí el compositor introduce una sinalefa que altera la rítmica versicular. Este fue el único caso donde consideramos que la coordinación formal entre texto y música se había roto y, entonces, que no había intervalo muerto que considerar. La Figura 1 (barras a la izquierda) muestra uno de los resultados de este análisis inicial, el intervalo promedio entre nota y nota de la melodía de Paz, junto con la misma característica en las canciones de Schoenberg, para su comparación.

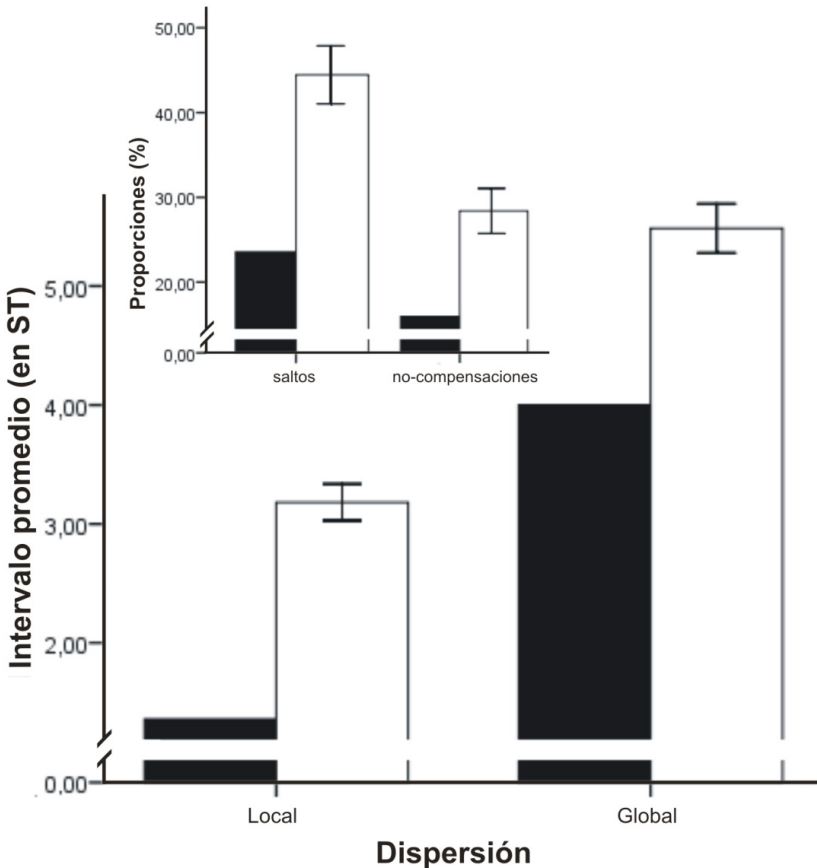
Como puede observarse, la dispersión local de las notas, entendida como distancia promedio de una nota a la siguiente, es notoriamente menor en la melodía de Paz que en las melodías de Schoenberg. De hecho, algo que no se representa en la figura, la distancia entre notas contiguas en la pieza de Paz (en promedio, de 1,4 ST: esto es, básicamente de 2da menor) es menor que la que ocurre en cualquiera de las canciones de Schoenberg, cuyo piso (de 1,7 ST: esto es básicamente, una 2da mayor) se tocó en su opus 15-2. Esto sugiere que la tendencia al uso de intervalos pequeños en la composición lineal de Paz fue mayor que en la composición de Schoenberg –en lo que a las canciones de uno y otro se refiere–. Además, sugiere una semejanza en la organización interválica de *Abel* y el opus 15-2 de Schoenberg, por el monto relativamente pequeño de dispersión de sus notas.

⁵² Manuel Machado: *Alma, Museo, Los Cantares* (Madrid: Librería de Pueyo, 1907).

⁵³ Anta: “Why did Tonal Music Became Atonal?...”.

⁵⁴ Gordon Brotherston: *Manuel Machado: a Revaluation* (Cambridge, UK: University of Cambridge Press, 1968).

Figura 1. Indicadores de “dispersión” de las notas en la melodía de *Abel*, de Juan Carlos Paz (barras en negro), y en las melodías (en promedio) de las canciones atonales de A. Schoenberg (barras en blanco). Las barras de error indican intervalos de confianza (95%).⁵⁵



Para corroborar y precisar el alcance de este resultado, se analizaron las distribuciones de las frecuencias de intervalos tanto en la melodía de Paz como en el opus 15-2 de Schoenberg. En efecto, si bien el intervalo “promedio” dio una idea de la distancia que había en el registro entre notas sucesivas, no necesariamente proveyó información “acabada” sobre esa distancia (es que, por ejemplo, dos intervalos promedio pueden ser similares y surgir, sin embargo, de una melodía con pocos saltos

⁵⁵ Sintéticamente, el intervalo de confianza para la media de una muestra representa el límite/rango dentro del cual dicho valor puede llegar a ubicarse, en caso de “error” (por ejemplo, de no ser la observada); como es usual, representamos el intervalo que incluye al menos al 95% de los valores esperables, de no ser el observado.

pero grandes, o de otra con muchos saltos pero pequeños). Los resultados de este análisis, expresados para su comparación como proporciones (porcentajes), se muestran en la Figura 2. Obsérvese que, si bien el intervalo promedio entre notas era solo un poco menor en *Abel* con respecto al opus 15-2 de Schoenberg, la distribución de los intervalos en uno y otro caso es notoriamente diferente: en el primer caso la moda (esto es, el valor más frecuente) es el intervalo de 0ST (o sea, la repetición de nota), mientras que en el segundo es el de 2ST. En esta misma línea, nótese también que mientras que en la pieza de Paz la frecuencia de los intervalos decrece casi linealmente desde el valor de 0ST hacia el de 6ST, en la de Schoenberg crece hacia el valor de 2ST y decrece también linealmente, pero hasta el intervalo de 12ST. En síntesis, estos resultados confirman la idea sugerida en el párrafo anterior de que la tendencia al uso de intervalos pequeños fue más acentuada en Paz que en Schoenberg, pero no confirman la vinculación entre *Abel* y el opus 15-2 de Schoenberg.

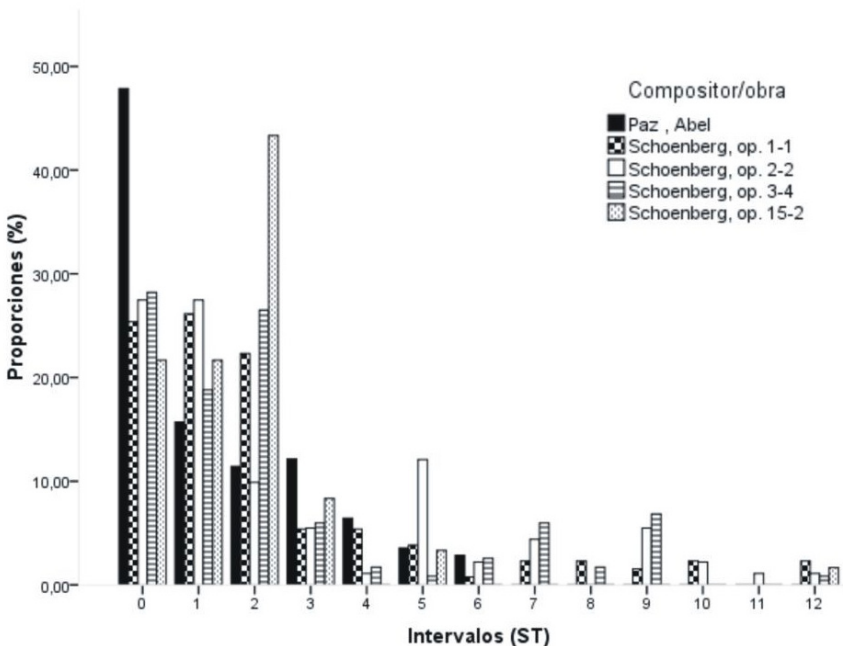
Otro interrogante que surgió entonces fue cuáles eran las piezas de Schoenberg a las que más se asemejaba, por el grado de dispersión local de sus notas, la pieza de Paz. Para avanzar sobre este punto, se computaron las distribuciones de frecuencias de intervalos en todas las restantes canciones de Schoenberg (además del opus 15-2), y las distribuciones resultantes se correlacionaron con la distribución observada en *Abel*.⁵⁶ Los resultados de estos análisis indicaron que el mayor nivel de asociación se daba entre *Abel* y el opus 2-2 de Schoenberg ($r(26) = .84$).⁵⁷ De manera interesante, en general, la distribución utilizada por Paz tendió a ser más parecida a las que utilizara Schoenberg en sus primeras canciones (tonales) que a las que utilizara en sus últimas canciones (atonales). Para ilustrar este punto, seleccionamos los tres coeficientes de correlación más altos observados en estos análisis: ellos se correspondieron a la correlación entre *Abel* y el opus 2-2, el opus 3-4, y el opus 1-1 de Schoenberg, respectivamente (sintomáticamente, el menor nivel de asociación se dio con el opus 21-18, $r(26) = .29$, una de las piezas ya atonales de Schoenberg). Esto sugiere que el nivel de dispersión local de las notas utilizado por Paz en *Abel* es fundamentalmente similar a los utilizados por Schoenberg antes de toda experimentación atonal.

⁵⁶ Un análisis de correlación estadística indica en qué medida dos variables están asociadas o “covarían” (esto es, varían juntas), y cómo es esa covariación. Aquí utilizamos una medida lineal de covarianza estandarizada denominada coeficiente de correlación producto-momento de Pearson, que se simboliza como r . Este coeficiente estima la covarianza entre valores de -1 y 1: el valor -1 indica una perfecta covarianza, pero en sentido inverso, esto es, si una variable aumenta su valor la otra disminuye, o viceversa; valores cercanos a 0 indican que las variables prácticamente no tienen asociación (el 0 siendo el caso de asociación nula); finalmente, el valor +1 indica una perfecta covarianza positiva, esto es, que ambas variables crecen o disminuyen juntas.

⁵⁷ Cabe mencionar que, en el informe de la correlación, el número “26” indica la cantidad (n) de pares de “tipos de intervalos diferentes” (según su tamaño) que consideramos en el análisis. Esto es, básicamente, consideramos en cada caso 26 tamaños de intervalos, pues Schoenberg llegó a utilizar un intervalo de 25 ST (en su opus 10-3). Ciertamente, esto “infló” ligeramente los coeficientes de correlación entre aquellas piezas que no presentaban intervalos tan grandes; sin embargo, optamos por conservar el mismo n en todos los análisis para que sus resultados puedan interpretarse en conjunto (por caso, para interpretar la correlación entre una pieza y otra atendiendo al mismo tiempo a las correlaciones entre las piezas restantes).

A continuación, se avanzó en el análisis de los niveles un poco más profundos del diseño melódico, específicamente, de las relaciones existentes entre agrupamientos de tres notas contiguas. El objetivo fue evaluar en qué medida la escritura melódica de Paz reflejaba la “regla” de compensación (esto es, de cambio de dirección) de los saltos, y finalmente establecer una comparación con la escritura de Schoenberg sobre este punto –en este análisis tampoco se relevaron grupos que incluyeran intervalos “muertos”–. Tradicionalmente, en el marco de la composición de música tonal, la regla de “compensación” fue de amplia aplicación y, en tal sentido, resulta lógico pensar que el alejamiento de la tonalidad podría conllevar también su abandono relativo. A efectos prácticos, se consideró “salto” a todo intervalo igual o mayor a 3 semitonos. Los resultados de estos análisis se muestran en el *inset* de la Figura 1; específicamente, allí se muestra la proporción de saltos entre notas contiguas y la proporción de grupos de 3 notas que no satisfacen la regla de “compensación de saltos” en la melodía de *Abel*, junto con las mismas características en las canciones de Schoenberg, de nuevo para su comparación.

Figura 2. Distribución de las frecuencias de intervalos entre notas sucesivas en *Abel*, de J. C. Paz, y en los opus 1-1, 2-2, 3-4 y 15-2 de A. Schoenberg (ver texto)



En coincidencia con lo observado en los análisis anteriores, en este caso puede observarse que la tendencia a utilizar saltos fue menor en la canción de Paz que en las canciones de Schoenberg. En efecto, la proporción de saltos en *Abel* es menor que la proporción observada en cualquiera de las canciones del compositor

austríaco con la excepción solo de los opus 6-5, 6-6, 15-2 y 15-13, canciones estas de su período tonal, o iniciadas en dicho período y completadas en un período posterior –lo cual sería el caso de las opus 15–.⁵⁸ Además, se observa que la tendencia a no-compensar los saltos también fue en *Abel* menor que en las canciones de Schoenberg. Sobre este punto, sin embargo, la tendencia fue menos marcada; la no-compensación fue menor excepto en comparación con los opus 3-1, 3-4, 3-5, 6-2, 6-6, 8-1, 8-3, 8-4, 14-1, 15-1, 15-2 y 15-8 de Schoenberg. En cualquier caso, en su conjunto, estos análisis sugieren un tipo de composición lineal en Paz más ceñido a “reglas” propias de la escritura tonal (por ejemplo, menor proporción de saltos, combinada con una tendencia a su compensación) que lo que ocurriera en la composición lineal de Schoenberg.

Finalmente se avanzó hacia un análisis aún más profundo de la arquitectura melódica. En este caso el objetivo fue estimar una medida global de dispersión de las notas en el registro. Para ello, se relevó la distancia entre cada nota de la melodía y cada una de todas las notas restantes que ocurrían a continuación –en este análisis sí se incluyeron los intervalos muertos–. Debe notarse entonces que esta medida “global” sintetiza varias características de dispersión, muy especialmente el registro ocupado por cada grupo/frase de la melodía, la diferencia registral entre cada grupo y el siguiente, el registro total de la melodía, y –al menos parcialmente– la cantidad y magnitud de movimientos de un extremo del registro al otro. La Figura 1 (barras a la derecha) también muestra el resultado de este análisis. Como era esperable, el monto de “dispersión global” de las notas fue menor en la canción de Paz que en las de Schoenberg. De nuevo, la diferencia en la tendencia aquí fue marcada: la dispersión global en *Abel* fue menor que en cualquiera de las canciones de Schoenberg con la sola excepción de sus opus 3-4 y 3-6, dos piezas del período aún más tonal del compositor.

3. Discusión y conclusiones

En el presente trabajo nuestro objetivo fue echar luz sobre el camino recorrido por J. C. Paz desde la tonalidad hacia la atonalidad en función del tipo de composición lineal utilizado, y esclarecer las relaciones existentes entre dicho recorrido y el que transitara A. Schoenberg. Para alcanzar este objetivo, nos centramos en las melodías (vocales) de las canciones de estos compositores, y relevamos algunos atributos con relación a cómo se distribuyen (promedios, frecuencias) y organizan (por ejemplo, compensaciones de los saltos, o no) sus intervalos. Sabíamos que en Schoenberg esos atributos mostraban una tendencia hacia una dispersión cada vez mayor, a medida que el compositor avanzaba hacia la producción de piezas atonales.⁵⁹ Aquí, finalmente, lo que observamos es básicamente una diferencia en

⁵⁸ Sobre este punto, véase Simms: *The Atonal Music...*

⁵⁹ Anta, en preparación.

el modo en que Paz se aproximó a la atonalidad: pese a detenernos en un punto de su trayectoria muy próximo al abandono de la tonalidad, o en donde el abandono en cierta medida se consumó, el modo en que Paz manipula la dispersión de las alturas se asemeja más al modo utilizado por Schoenberg en las composiciones de su primer período, más tonal, que en las composiciones en donde la atonalidad aparece consumada.

Sin duda, una limitación importante de este estudio es su ceñimiento a las canciones de los compositores estudiados, especialmente la restricción a la única canción de Paz. Ello plantea la inquietud acerca del rol que el propio Paz le habrá asignado a *Abel*, y en qué medida podemos considerarla como válida para conocer su pensamiento, y reconstruir su trayectoria. Es que el hecho de que Paz compusiera solo una canción y luego no volviera sobre el género es sugestivo: tal vez lo que encontró allí no resultó ser un camino adecuado para sus intereses, o simplemente “no le gustó”. Al respecto, Paz fue explícito sobre su interés por una “úsica absoluta”,⁶⁰ cuya manifestación se restringiría, en la concepción más estándar del término, a la música instrumental.⁶¹ Ahora bien, si esta concepción valiese en Paz, explicaría por qué solo escribió una única canción, e indicaría que la misma no es un ítem válido para conocerle. Sin embargo, bajo la interpelación de la obra beethoveniana, específicamente el cuarto movimiento de su Novena Sinfonía, el argumento de que aún la música vocal puede ser “absoluta” ya había sido elaborado en el pensamiento occidental,⁶² y Paz parece haber adherido a tal argumento:⁶³ primero, ¡escribió una canción!; segundo, “pese a” que su obra insigne es en parte vocal, considera a Beethoven uno de los “espíritus guía” de la música moderna;⁶⁴ y tercero, ve en las canciones (por ejemplo, en el opus 21, *Pierrot Lunaire*) del “atonalismo organizado” de Schoenberg –el otro “espíritu guía”– obras que alcanzan el estatus de música absoluta.⁶⁵ Esto sugiere que el interés de Paz por la música absoluta no implicó la desvalorización del género: sugiere que *Abel* es, pues, fruto fiel de su pensamiento.

Otra posibilidad, anticipada recién, es que lo que Paz encontró en *Abel* no le haya “gustado”. Es que el argumento de que una canción puede rotularse como música absoluta incluía la premisa de no comunicar la “idea” del texto, o de no servir como “medio” a sus “metáforas” y “concepciones”;⁶⁶ dicho de otra manera, de no contener *madrigalismos*. Como contrapartida, en *Abel* abundan los

⁶⁰ Véase, por ejemplo, Paz: *Introducción...*

⁶¹ Véase, por ejemplo, Carl Dahlhaus: *La idea de la música absoluta* (Barcelona: Idea Books, 1999 [1978]).

⁶² Véase Friedrich Nietzsche: “On Music and Words (Fragment, 1871)”, en Oscar Levy (ed.): *The Complete Works of Friedrich Nietzsche* (New York: Macmillan Company, 1911), pp. 27-47.

⁶³ Las referencias ocasionales a Nietzsche que utiliza Paz, acerca de cómo diría aquel lo que él pretende decir, o sobre las tesis del filósofo alemán (véase, por ejemplo, Paz: *Introducción...*, pp. 119, 182, o 450), llevan a pensar que efectivamente poseía un conocimiento cierto en la materia y, entonces, que estaba “en condiciones” de adherir o no a sus argumentos.

⁶⁴ Paz: *Introducción...*, p. 120.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 133.

⁶⁶ Nietzsche: “On Music and Words...”.

madrigalismos,⁶⁷ incluso de los más estandarizados en la música “cultura” de occidente.⁶⁸ Es posible entonces que, luego de terminada la composición, Paz estuviese disconforme. Esta idea, sin embargo, tampoco parece justificada: primero, recuérdese que en 1929 Paz revisó la versión original de *Abel*, de 1927, y no obstante ello en la nueva versión (la analizada aquí) aún hay madrigalismos; y segundo, incluso en las canciones de Schoenberg que Paz asocia a la música absoluta hay madrigalismos evidentes (por ejemplo, al inicio del opus 21-1). En suma, si bien el “misterio” acerca del porqué de su individualidad subsiste, no encontramos razones para suponer que *Abel* no sea un ítem válido para examinar el pensamiento de Paz, y su recorrido hacia la atonalidad; por el contrario, y más allá de la bifurcación que implica entre música instrumental y vocal, los retazos de evidencia disponibles nos inclinan a pensar que sí es un ítem válido. Cabe notar entonces que, hasta aquí, la limitación de nuestro estudio sería solo cuantitativa (lo cual no es poca cosa), por no contar con puntos suficientes para reconstruir el “recorrido”: es que el mismo pudo no haber sido lineal, con lo que *Abel* bien puede ser un *outlier*, un punto que se aleja del patrón general de la trayectoria. Si bien esto no invalida los resultados aquí reportados (circunscritos al universo “canción”), sí plantea la necesidad de comparar las composiciones no-vocales de ambos compositores para cualificarlos. Esperamos poder avanzar en esta línea.

Otra limitación a considerar tiene que ver con los puntos de referencia adoptados para reconstruir y comparar las trayectorias. Como dijimos más arriba, asumimos aquí, siguiendo a Corrado,⁶⁹ que *Abel* se ubica en un punto de inminente abandono de la tonalidad por parte de Paz, o incluso de abandono parcial. Así, equiparamos ese punto con las obras de Schoenberg próximas al abandono de la tonalidad, o que ya muestran una atonalidad explícita (por ejemplo, el opus 8 y el opus 10-4, respectivamente). Sin embargo, la ubicación de la pieza puede ser imprecisa. Por ejemplo, Corrado sugiere que aun en sus sonatinas opus 21 y 25, de 1932 y 1933 respectivamente, Paz utiliza “restos tonales”.⁷⁰ Ello indicaría que el abandono definitivo de la tonalidad se da junto con el abrazo al dodecafonismo, con su opus 26 de 1934. De tomar estas ideas como referencia, deberíamos concluir que *Abel* aún está lejos del punto crítico de inflexión hacia la atonalidad y que, por lo tanto, habría que equipararlo a puntos en la trayectoria de Schoenberg anteriores a los seleccionados (por ejemplo, a su opus 3, o su opus 2). Sin embargo, no puede perderse de vista que los montos de dispersión utilizados en la composición lineal de Paz no solo tendieron en general a ser menores, sino que la mayoría de las veces efectivamente lo fueron (recuérdese, por ejemplo, que el intervalo promedio

⁶⁷ Ver Corrado: *Vanguardias al sur...*, p. 58.

⁶⁸ Nos referimos, por ejemplo, a la asociación entre la expresión del texto de *Abel* “al cielo sube” y el comportamiento musical de “movimiento melódico hacia el agudo”. Sobre el tema, ver Hernán D. Ramallo y J. F. Anta: “Cross-domain Mapping in Paz’s song *Abel*: a Bridge between Contemporary Argentinean Music and Western Tradition”, manuscrito en preparación.

⁶⁹ Corrado: *Vanguardias al sur...*

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 90.

en el nivel nota-a-nota en *Abel* fue menor que en cualquiera de las canciones de Schoenberg). Ello sugiere que, más allá de dónde establezcamos la conexión entre una trayectoria y otra, el modo en que Paz se aproximó a la atonalidad a través de la técnica lineal fue diferente al modo en que lo había hecho Schoenberg.

Finalmente, y como contrapartida, una contribución importante que creemos hace nuestro estudio es el grado de certeza y sistematicidad que aporta al análisis del repertorio. Esto es, por un lado, precisión de los datos acerca de los atributos considerados. Al respecto, nótese que nuestro estudio muestra que *Abel* no responde a el/los “modelo/s” de construcción lineal globalmente sugeridos por Romano o Corrado para su período de producción,⁷¹ pues ciertamente no presenta abundancia de cromatismos o intervalos de segunda (por ejemplo, de intervalos de 1 o 2 ST), ni tampoco de cuartas, quintas o séptimas (esto es, de intervalos de 5 a 11 ST). De hecho, nuestro estudio revela un nuevo patrón de distribución, centrado en la nota repetida (ver Figura 2). Y por otro lado, rigurosidad en las comparaciones establecidas. Ciertamente no podemos “aparear” sin más x pieza de Paz (e.g., *Abel*) con x pieza de Schoenberg, pero sí hemos documentado que el monto de dispersión de las notas utilizado en las melodías de las canciones tendió a ser menor en aquel que en este.

Por último, si bien aquí establecimos relaciones entre un grupo limitado de piezas, particularmente en lo que se refiere a la producción de Paz, creemos que la metodología de análisis es útil para relacionar un número mayor de ellas, y así reconstruir mejor las trayectorias, identificando con más claridad las particularidades y riquezas, las “ideas y vueltas” que uno u otro subconjunto de obras aporta. Esperamos en un futuro próximo poder avanzar en esta línea.

⁷¹ Romano: *Juan Carlos Paz...*; Corrado: *Vanguardias al sur...*