

“Las dos orillas” de Martin Liut

1 Introducción.

Martin Liut nació en 1968, se graduó en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP, Argentina) en 1992 con el título de Profesor en Armonía, Contrapunto y Morfología Musical. Es compositor, docente e investigador. Autor de obras de cámara, electroacústicas puras y mixtas, música vocal escenificada, como así también de obras de arte sonoro (instalaciones, piezas radiofónicas, intervenciones y performances). Organiza sus obras en diferentes líneas de acción o “series”. Entre otras, se pueden mencionar el ciclo “Inventarios argentinos” (obras multimedia en torno a diferentes tópicos de la argentinidad) y “Las dos orillas” (obras alrededor del tango).¹

Liut escribió gran cantidad de arreglos para tango, ya que en la década del 90 formó parte de un trío abocado al género. El mismo estaba conformado por piano, guitarra y clarinete.² Tenían un repertorio de arreglos y temas propios alrededor del tango y la milonga. En los 90’ el tango pasaba por unos de sus momentos de menor popularidad³, más allá de eso el grupo llegaba a tener de 10 a 15 presentaciones por año. A partir del año 1999 también forma un dúo de piano y vibráfono junto a Fabián Keoroglanian que duró hasta el 2003.

Señala que su entrada al tango se da a través de Piazzolla y sus fugas. Más tarde se interesa en la obra de Horacio Salgán y de Osvaldo Pugliese, y en particular, de sus arregladores y compañeros

¹ Biografía disponible en <http://martinliut.com.ar/bio> (Última consulta 13-01-17)

² Liut, Martin. Entrevista con el autor. Diciembre de 2016.

³ Varela, Gustavo. Tango y Política: sexo, moral burguesa y revolución en Argentina. Pág. 195.

de orquesta: Emilio Balcarce y Julián Plaza. De ellos resalta su gusto por la orquestación a través del *contraste y la forma en que trabajan el gesto rítmico*.⁴

Dentro de sus obras vinculadas al tango, que son anteriores a la obra analizada en este trabajo, podemos citar: “Tres piezas alrededor de la ciudad” (1998) para Marimba y tres percusionistas. “Cuatro piezas alrededor de la ciudad” para Flauta y Oboe. “Tradiciones/Las dos orillas” (2001-2002). “6 Estudios para piano alrededor del tango” (2001-2006) y “La destilería” (2001).

El autor indica que encara al tango como “tema y problema” y esto radica en el desafío que implica *trabajar con un género popular desde la música contemporánea*.⁵ Principalmente una de las dificultades que manifiesta haber tenido que superar estaba ligada a lo ideológico. En particular, a la corriente del nacionalismo musical y a su utilización de músicas populares:

(...) Todo lo que tuviera que ver con la música culta usando música popular para mí estaba asociado a compositores de derecha y a la elite. Yo no quería pasar por reaccionario ni elitista, o sea, el discurso era: ‘cada vez que usas música popular, estás apropiándola para hacer una cosa: o elitista o de postal’. Todo el discurso de la música contemporánea criticaba eso y, en un punto, había razón porque el nacionalismo musical era un movimiento mayormente reaccionario.⁶

A través de sus obras y artículos vemos que ratifica las palabras de Buch sobre él: (...) *parece partir del supuesto de que la música contemporánea puede y acaso debe nutrirse de otros géneros*, en este caso del tango⁷. Liut indica que pone a dialogar dos mundos, o como él mismo

⁴ Liut, Martin. Entrevista con el autor. Diciembre de 2016

⁵ Liut, Martin. Entrevista...

⁶ Ídem.

⁷ Buch, Esteban. Tangos Cultos, Pág. 22.

expresa, usando el concepto de hibridación, llega a unir dos músicas que siente que le pertenecen.⁸

2. Análisis de la obra⁹

La obra posee una duración de 10 minutos aproximadamente y consta de 5 secciones. Es la única de las cuatro piezas que utiliza electroacústica en tiempo real. A lo largo de la misma “las dos orillas” en cuestión, en este caso, los dos mundos musicales que entramaron la biografía musical del compositor dialogan y se contraponen por momentos para generar su discurso. Existen momentos en los que se establecen lo rítmico citando a los toques típicos del tango y por otros donde el tratamiento de lo tímbrico junto al uso de la electrónica nos sitúa en secciones inspiradas al espectralismo francés.

A continuación describiremos cada una de las secciones.

	Sección A	Sección B	Sección C	Sección D	Sección E
Compases	1-39	40-75	76-101	102-133	133-final

Sección A – cc. 1 – 39 (0:00 – 03:05)

A manera de introducción existe una elaboración de lo tímbrico. Partiendo desde la electrónica con sonidos agudos e iterados. Luego, tomando como eje central la nota Re en distintas octavas, se suman diferentes tipos de toques en el violín: sul tasto, aportando ruido a la nota, la misma nota (re4) ejecutada con distinta digitación y el uso de la técnica del “flautando”. En el contrabajo la utilización de armónicos. La agrupación de todos estos elementos tiene como

⁸ Liut, Martin. Entrevistas con el autor. Diciembre de 2016.

⁹ Para dicho análisis se tomaron en cuenta la partitura cedida por el compositor y el audio de una grabación del ensayo general de uno de los conciertos en el CC Rojas.

finalidad recrear el sonido y las características tímbricas del bandoneón. Estrategia compositiva que hace referencia al espectralismo francés¹⁰. En palabras del compositor:

(...) en este inicio hay una motivación puramente matérica: la cuerda frotada del piano, junto con sonidos tenidos del violín y armónicos del contrabajo, se asemeja tímbricamente al sonido del bandoneón. Así la obra se inicia con un unísono que es una reconstrucción del bandoneón, empezando por armónicos superiores producidos por la parte electroacústica, hasta llegar a la nota fundamental, tocada por el propio bandoneón.¹¹

Al final de la sección se comienza a elaborar el uso del acompañamiento rítmico-melódico 3-3-2 (agrupación de las 8 corcheas de un compás de 4/4 en dos grupos de 3 y uno de 2). Primero lo hace el contrabajo luego el piano para finalmente desembocar con el ritmo establecido a la siguiente sección.

Sección B – cc. 40 – 75 (03:05 – 04:30)

Lo rítmico cobra protagonismo, el acompañamiento alude textualmente al tango salvo el tratamiento de las alturas. Basándonos en las herramientas de análisis propuestas por Murgier¹², nos encontramos frente al “campo de vocabulario”, ya que los elementos deconstruidos constituyen parte fundamental de la identidad del género. Por citar algunos ejemplos, vemos la presencia de la acentuación rítmica y melódica 3-3-2 (ver ejemplo 1). Los toques típicos del estilo (yeites) están presentes en gran parte de la sección. Podemos mencionar la utilización de la

¹⁰ Un ejemplo representativo se da en la obra “Partiels” (1978) de Gerard Grisey, quien recrea a través de la orquestación el espectro armónico del trombón en la nota Mi_2 . Para más información y análisis exhaustivo de la obra: <http://genderlocal.org/wp-content/uploads/2014/12/rose.pdf> (última consulta: 1-11-16).

¹¹ Martín Liut en “Nuevas Poéticas de la Música Contemporánea Argentina”. Pablo Fessel (Compilador). Pág. 278.

¹² Murgier, Pablo: “Un modelo para el análisis entre música académica y popular”. Jornadas de Becarios y Tesistas. UNQ. 2014.

“chicharra” en el violín (ver Ejemplo 2), golpe de arco situado detrás del puente del instrumento hecho con el talón, cuyo sonido resultante es similar al “canto” de la chicharra. Además del uso de la “strappata” (del italiano: desgarrado), golpe de arco usado por el contrabajo en el que combina el rebote del mismo sobre las cuerdas sumado a un golpe percusivo de la mano izquierda a la parte trasera de la caja del instrumento. Finalmente, el uso del clúster en la mano izquierda del piano (ver ejemplo 2). Todos elementos juntos nos remiten en cierto modo al toque explorado por Osvaldo Pugliese, “la Yumba”. También vemos que a partir del compás 59 el piano tiene indicaciones para improvisar.

Ejemplo 1: Uso del acompañamiento rítmico 3-3-2 en el contrabajo.

Las dos orillas

The musical score is for the piece "Las dos orillas". It is written for Violin (Vn.), Double Bass (Bd.), Piano (Pno.), and Cello/Double Bass (Cb.). The score is in 4/4 time and begins at measure 40. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is marked "Piu mosso" and "accel.". The Violin part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and a "Talón" (heel) stroke. The Double Bass part plays a 3-3-2 rhythmic pattern with a "Presión del arco" (bow pressure) instruction. The Piano part includes a cluster in the left hand and a melodic line in the right hand. The Cello/Double Bass part plays a rhythmic pattern similar to the Double Bass. The score ends at measure 59 with a "cinta" (tape) instruction.

Ejemplo 2: Utilización de la “chicharra” en el violín, de la “strappata” en el contrabajo y del clúster en la mano izquierda del piano a partir del compás 44.

The musical score for Example 2 is presented in a multi-staff format. At the top, a box labeled 'C' indicates the section. The tempo is marked as $\text{♩} = 104$. The score includes the following parts and markings:

- Vn. (Violín):** Features a 'chicharra' effect starting at measure 44. The dynamic is *ff*.
- Bd. (Bajón):** Features a *ff* dynamic.
- Pno. (Piano):** Features a *ff* dynamic and includes a 'Strappata + caja' effect.
- Cb. (Contrabajo):** Features a *ff* dynamic and includes a 'Simile' effect.
- cinta (Cinta):** Features a *ff* dynamic and includes a 'PC: Convolver 20 %' effect.

Sección C – cc. 75 – 102 (04:30 – 06:00)

La estabilidad rítmica se desdibuja hasta llegar a una sección donde se exploran los sonidos iterados y agudos, con un gran componente de ruido (Ver Ejemplo 3). La densidad cronométrica aumenta, asciende en registro y disminuye en intensidad. A partir del compás 90 bandoneón y piano entablan un diálogo desarrollando estas características.

Ejemplo 3 – Exploración de sonidos iterados, agudos y con gran componente de ruido

The image shows a musical score for a piece titled "Las dos onllas" on page 9. The score includes parts for Violin (Vn.), Vibraphone (vib. molto), Bandoneon (Bd.), Piano (Pno.), Contrabass (Cb.), and Cello (cinta). The score is divided into measures, with a vertical line indicating a section change. Performance instructions include "sul pont." and "sul tasto" for the violin, and "Baq. dura: Rebote sobre cuerdas registro agudo" for the piano. A note in the cello part is annotated with "Indica mov. del arco, desde tasto a ponticello".

Sección D – cc. 102 – 133 (06:00 – 07:02)

Luego, comienza el fuelle a esbozar un motivo a partir del compás 102 (ver ejemplo 4) al que se suman después el piano y el contrabajo con un acompañamiento en negras (llamado *marcato el tango*). Se desarrolla el motivo melódico se suman violín y piano (ver ejemplo 5).

Ejemplo 4 – Aparición de motivo nuevo presentado por el Bandoneón

The image shows a musical score for the Bandoneon (Bd.) part, starting at measure 102. The score is in 2/4 time and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The notation includes various rhythmic patterns and articulation marks.

Ejemplo 5 – Violín y Piano se suman al desarrollo del motivo presentado por el bandoneón.

The image shows a musical score for four instruments: Violin (Vn.), Bandoneon (Bd.), Piano (Pno.), and Contrabass (Cb.), along with a 'cinta' (tape) track. The score is divided into three measures, each starting at measure 119. The Violin part features a melodic line with triplets and a final flourish. The Bandoneon part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines. The Contrabass part includes a melodic line with triplets, followed by a section marked 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco), and another 'pizz.' section. The 'cinta' track shows a series of horizontal lines, likely representing a tape recording or a specific rhythmic pattern.

Sección E – cc. 133 - final (07:02 – 10:52)

Retoma elementos de B y realiza un desarrollo contrapuntístico. Luego reexpone el motivo del bandoneón presentado anteriormente en la sección D, pero pasa a segundo plano mientras el contrabajo esboza una melodía. Aparece un nuevo motivo rítmico por unos compases que se transforma en un dialogo entre contrabajo y electrónica. Para luego finalizar retomando el motivo rítmico del comienzo de esta sección originario de la parte B.

3. Conclusiones

Luego de analizar la obra, artículos del autor y dialogar con él damos cuenta de un compositor que se desenvuelve cómodamente en los dos ámbitos (popular y académico). A través de su biografía personal advertimos que osciló entre estos dos mundos sin inconvenientes. Eso se

puede verificar en el tratamiento de la orquestación y cómo por momentos la obra contiene todos los elementos que lo hacen que escuchemos un tango (con sus convenciones, toques típicos, etc.) y cómo por otros, nos pone en frente a secciones totalmente abstractas en las que la electrónica y el tratamiento de alturas dialogan con una poética diametralmente opuesta al género rioplatense.