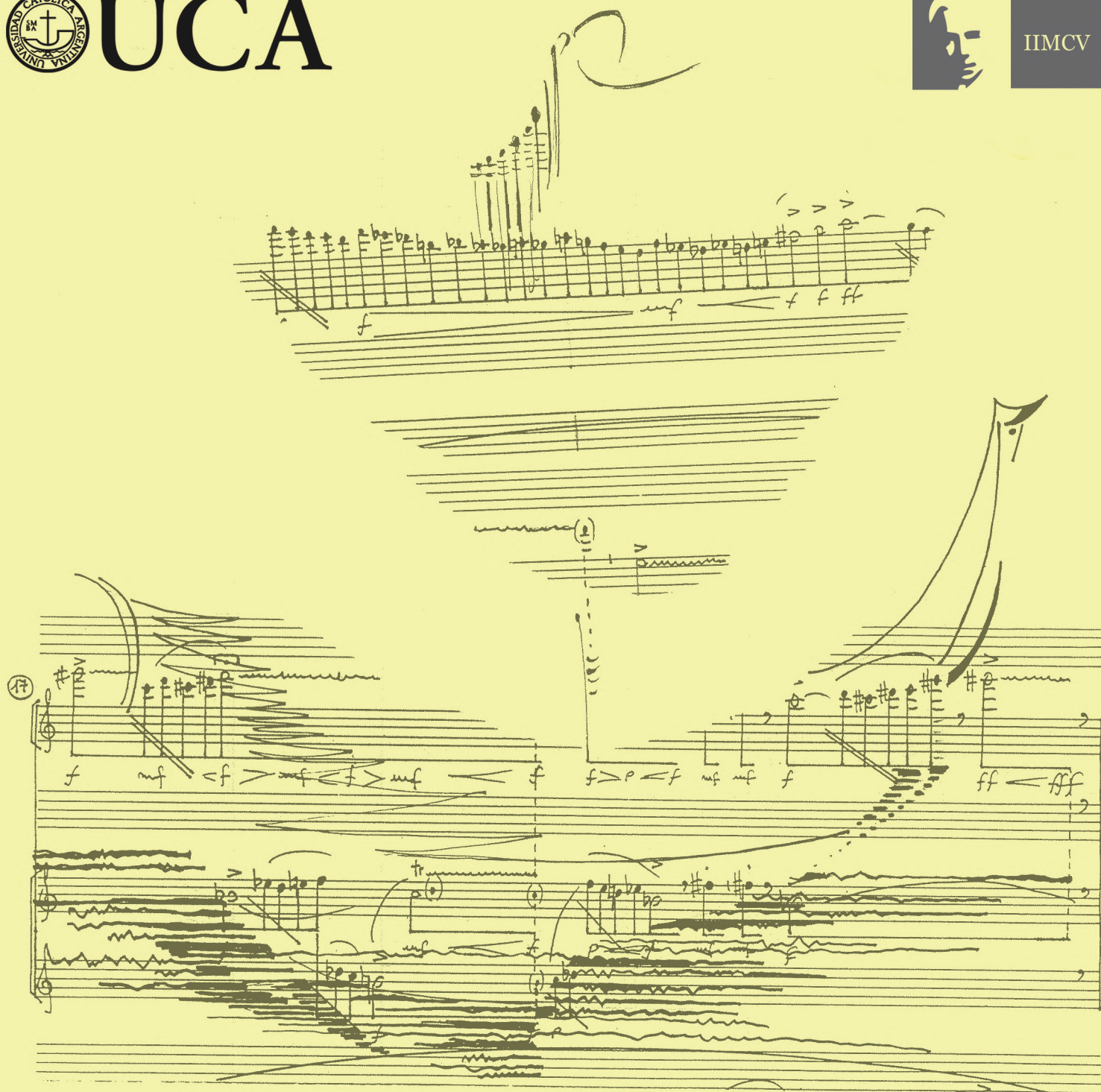




UCA



IIMCV



MARÍA TERESA LUENGO:

COMPOSITORA

SU PENSAMIENTO Y SU OBRA

RECOPILACIÓN DE TEXTOS Y COMENTARIOS: NILDA G. VINEIS

MARÍA TERESA LUENGO:
COMPOSITORA

Su pensamiento y su obra

Pontificia Universidad Católica Argentina
“Santa María de los Buenos Aires”

Rector: Dr. Miguel Ángel Schiavone

Facultad de Artes y Ciencias Musicales

Decano Delegado: Lic. Eduardo Pugliese

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Director: Dr. Julián Mosca

Nilda G. Vineis
(Recopilación y comentarios)

MARÍA TERESA LUENGO:
COMPOSITORA

Su pensamiento y su obra



Pontificia Universidad Católica Argentina
“Santa María de los Buenos Aires”

Facultad de Artes y Ciencias Musicales

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”



Buenos Aires
2025

Vineis, Nilda G.

María Teresa Luengo : compositora : su pensamiento y su obra : recopilación de textos y comentarios : Nilda G. Vineis / Nilda G. Vineis. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Educa, 2025.

90 p. ; 29 x 21 cm.

ISBN 978-987-620-611-2

1. Música. 2. Composición Musical. I. Título.

CDD 781.3



Escaneando este código QR se accede a las partituras y los audios de la obra musical completa de María Teresa Luengo, alojada en el Repositorio Institucional de la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires” <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/19569>

Editor: Julián Mosca

Imagen de tapa: Ilustración de la artista plástica Otilia Porcel para la cubierta de la partitura *Nave radiante*, de María Teresa Luengo.



**EDITORIAL
DE LA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA ARGENTINA**

ISBN 978-987-620-611-2

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723

Printed in Argentina – Impreso en Argentina

ÍNDICE

Introducción.....	3
-------------------	---

Primera parte: La tradición.....	5
----------------------------------	---

Obras:

<i>Sonata Sur</i> (1965)	6
<i>Suite para orquesta</i> (1966)	10
<i>Cuarteto para cuerdas</i> (1966-67)	10
<i>Preludio para orquesta de cuerdas</i> (1967).....	11
<i>Tres piezas para piano</i> (1967).....	11
<i>Seis preludios para cuarteto de cuerdas</i> (1968).....	15
<i>Heptafón I</i> (1970).....	15
<i>Ambitos</i> (1971)	17
<i>Duetto</i> (1972)	19
<i>Mablerianas</i> (1976)	20

Segunda parte: La búsqueda de la libertad.....	21
--	----

Obras:

<i>Cuatro soles</i> (1973)	22
<i>Del museo imaginario</i> (1975)	25
<i>El libro de los espejos</i> (1978)	27
<i>Seis imágenes mágicas</i> (1978)	28
<i>Presencias I</i> (1980).....	30
<i>Navegante</i> (1983)	31
<i>Nao</i> (1983).....	33
<i>Ecos por Tupac</i> (1984)	35
<i>Taumanía</i> (1987).....	38
<i>Las aguas de la luz</i> (1989).....	38
<i>Salto transparente I</i> (1990).....	40
<i>Nave radiante</i> (1996).....	40
<i>Vi un mar de cristal y fuego</i> (1997)	43
<i>Tan diverso y tan uno</i> (1998)	45

Tercera parte: Nuevas sonoridades.....	49
--	----

Obras:

<i>Ab Solum</i> (1973)	50
<i>Bloque de sensaciones</i> (1999).....	51
<i>Now</i> (2001).....	51
<i>El pensamiento fugaz y la eternidad</i> (2002)	52
<i>El Cíclope</i> (2003)	52
<i>Leónidas</i> (2003).....	53
<i>Perseidas</i> (2003).....	53

	<i>Salto transparentes II</i> (2004)	53
	<i>Salto transparentes III</i> (2004)	54
	<i>Ciclo Somuncurá: I. - Horizonte en movimiento</i> (2005)	55
	<i>Ciclo Somuncurá II.- Piedra que rueda</i> (2005)	55
	<i>Ciclo Somuncurá III.- Tierra que habla</i> (2005)	55
	<i>El Bajo del Gualicho</i> (2005)	56
	<i>Noche del Ngillatun</i> (2007)	57
	<i>Quinto Sol I – A contrasol</i> (2007)	58
	<i>Quinto Sol II – Nabui Ollin</i> (2009)	58
	<i>Partículas</i> (2010)	59
Cuarta Parte:	Síntesis estilística	61
	Obras:	
	<i>El alucinado viaje de la dama lunar</i> (2014)	62
	<i>Presencias II</i> (2016)	65
	<i>Presencias III</i> (2016)	65
	<i>Heptafón II – Gravitaciones</i> (2017)	66
	Consideraciones finales	71
Anexo 1:	Síntesis biográfica	73
Anexo 2:	Catálogos¹	79
	Catálogo cronológico y catálogos subsecuentes por género	79
	Catálogo completo en Excel ²	

¹ Los originales de las obras han sido donados por la compositora al Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” (FACM-UCA).

² El mismo puede consultarse utilizando el código QR impreso en portadilla.

INTRODUCCIÓN

La intención de este escrito es reflejar el pensamiento musical de la compositora lo más fielmente posible, y por ello se ha tratado principalmente de transcribir en forma literal lo expresado por ella.³

La idea es facilitar la comprensión de su música a las futuras generaciones ya que, en virtud de la velocidad con que cambian los paradigmas culturales y, muy especialmente, los lenguajes artísticos, estos muchas veces no son aceptados por la mayoría del público inclinado generalmente hacia lo tradicional y, por ende, conocido. Puntualmente, el cambio de lenguaje que se produce hacia fines del primer cuarto del siglo veinte —basado principalmente en el alejamiento del sistema tonal que desde siglos venía rigiendo la composición musical— hizo que gran parte del público aficionado a la música prefiriera los conciertos cuyos programas reflejaban esa apreciada tradición y no hacia los que incluían obras pertenecientes a compositores de mediados de dicho siglo en adelante. Esta situación se vio agravada por el hecho de que la música popular continuó utilizando el sistema tonal, con su clara direccionalidad armónica que facilita la memorización y, en consecuencia, la popularización de los temas nuevos. Cabe también considerar el hecho de que la música, por su característica esencial de transcurrir en el tiempo, no se materializa en un objeto tangible —tal como sucede, por ejemplo, con las artes visuales— sino que solamente se visualiza a través de su representación gráfica: la partitura, situación que dificulta aún más la aceptación de los nuevos lenguajes sonoros.

La historia del arte presenta importantes ejemplos de creadores que tuvieron que pagar el alto precio de ser incomprendidos por sus contemporáneos por atreverse a transitar caminos nuevos en sus obras y debieron esperar a que la posteridad les hiciera justicia, aunque tal reivindicación, en muchos casos, les llegara tarde.

El cambio de paradigma al que se ha hecho alusión debe extenderse también a la función del intérprete el cual tiene —especialmente con las grafías analógicas— un rol mucho más participativo, que retrotrae a la idea de la música del Barroco, cuando quien interpretaba la obra era muchas veces el mismo compositor y la improvisación estaba siempre presente, ya se tratase de una obra vocal o instrumental; cabe consignar al respecto que en el caso de la electroacústica se lo deja de lado y en la música con medios mixtos, donde se llega a un balance entre ambas posiciones.

³ Salvo indicación contraria, los párrafos que aparecen entre comillas son citas textuales de lo expresado por María Teresa Luengo en los muchos encuentros mantenidos durante la elaboración de este escrito o, cuando así se señala, lo expresado por otras personas en trabajos que en cada caso se indican.

El escrito se ha organizado en cuatro partes: en la primera se reflejan los años de estudio y el aprendizaje de los elementos tradicionales de la composición musical; en la segunda se describe el pasaje de la grafía tradicional a la analógica en una búsqueda de liberar el ritmo y las alturas a través de una escritura más personal; en la tercera se narra cómo esa búsqueda de liberar el sonido y el ritmo de las ataduras de la grafía tradicional y el compás derivaron en la electroacústica y la música con medios mixtos, y en la cuarta se analiza el regreso renovado a la escritura analógica en las obras de 2014 en adelante.

En cada una de las partes se menciona la totalidad de las obras que pertenecen a la misma y sus características generales y se analizan con mayor detenimiento algunos ejemplos paradigmáticos.

En el Anexo 1 se incluye una somera biografía que enlista sus estudios, distinciones y su profusa labor docente.

En el Anexo 2 se ha incluido un catálogo cronológico con los subsecuentes catálogos por género, y un catálogo completo en Excel, el cual puede visualizarse utilizando el código QR impreso en portadilla. Dicho código también permite acceder a la totalidad de las obras.

PRIMERA PARTE: LA TRADICIÓN

Obras:

Sonata Sur (1965)
Suite para orquesta (1966)
Cuarteto para cuerdas (1966)
Preludio para orquesta de cuerdas (1967)
Tres piezas para piano (1967)
Seis preludios para cuarteto de cuerdas (1968)
Heptafón I (1969)
Ámbitos (1971)
Duetto (1972)
Mahlerianas (1976)

Si bien la primera obra del catálogo es de 1965, la música estuvo presente desde siempre en la vida de María Teresa.

El vínculo con el mundo sonoro que la rodea se remonta a su infancia, transcurrida en la casa familiar de Carmen de Patagones, Provincia de Buenos Aires, en la cual recuerda que, por las noches, su tía Alicia tocaba el piano.

“Yo estaba sentada en la falda de mi madre. Tenía cuatro años. Estábamos en la sala de la casa de mis abuelos. De pronto Alicia giró su taburete y nos miró. Sonrió y dijo: *Scherzo* n° 2 en Si bemol menor de Chopin. Fue el gran viaje de mi vida y no regresé jamás. ...me asombro... siento que todo es muy hermoso... interrogantes, miedos y un gran deleite se apoderan de mí para siempre... Había encontrado el sonido en sí mismo. No sólo el instrumental, sino también el sonido de la naturaleza. El agua del río o del mar en los acantilados. El viento entre los bosques de pi-quillines y chañares.”

Su atracción por las dinámicas contrastantes y los colores armónicos muy en particular de esa obra, la acompañarían toda la vida.

La búsqueda constante de aquel sonido que le permitiera lograr la imagen de su expresión propia puede entreverse a través de otra narración de su infancia que refleja el gozo experimentado por el descubrimiento que realizara a través de una conversación con una de sus tías de Carmen de Patagones de los diferentes matices que los sonidos pueden presentar como reflejo de imágenes:

“Dijo tía Irma: haremos el paseo por el teclado: los sonidos graves son como la noche. Ahora llegamos al centro del piano, los sonidos son como el amanecer y luego el día y el sol... y cada vez más claros y suben los ‘agudos’... hasta que termina el teclado. Yo... ¡¡¡Cómo los pajaritos!!!... ¡¡¡Pajaritos!!! Tía me abrazó muy emocionada. Fue un gran día para mí. Vamos a hacer más paseos. Qué buena idea la de tía Irma ‘de una’ me vendió sonidos e imágenes y enganchó toda mi vida.”

Sonata Sur (1965)⁴

- Género: Música para instrumento solo.
- Orgánico: piano.
- Estreno: 27 de noviembre de 1965 en el primer concierto de alumnos de la Facultad de Música de la Universidad Católica Argentina.
- Dedicatario: Luis Gianneo.
- Premio: 1968, Premio del Fondo Nacional de las Artes.
- Movimientos: I. Allegro-Andante calmo-Allegro; II. Moderado; III. Rondó fantasía. Allegro-Allegro calmo-Final. Presto

La sonata sigue los lineamientos formales tradicionales aunque con algunas alteraciones producto de la búsqueda consciente de la libertad de todos los parámetros constitutivos de una obra, directriz que marca una de las características constantes en la producción de María Teresa Luengo.

Las enseñanzas del entonces su maestro, Luis Gianneo, le permitían esas desviaciones diciéndole que, por ejemplo, incluir un sector lento en la primera parte se justificaba porque “quedaba bien”, en una clara demostración de que la música no debía sujetarse necesariamente a las reglas sino que éstas podían y debían ser transgredidas cuando el juicio estético así lo requería.

La sonata no fue compuesta con un criterio ni atonal ni dodecafónico. Existen regiones en su discurso con mayor grado de referencia a un sonido eje, con cierta coloración tonal o atonal según el devenir de sus redes armónicas.

El primer tema del primer movimiento tiene relación con ideas traídas desde la infancia: el amor por la línea melódica que, como la vida, presenta saltos, vericuetos, recurrencias, etc.; carece de tonalidad, es una fluctuación.

Otro elemento que aquí se presenta con toda claridad y que va a caracterizar toda la obra de Luengo es el amor por la reiteración de sonidos, especialmente dentro de las escalas —al principio y al final— escapando de la direccionalidad por medio de elementos horizontales en los cuales hay juegos de segundas mayores y menores y terceras.

“Previo a la composición siempre he elegido los sonidos; después venían los intervalos como resultante de los sonidos seleccionados. Esos intervalos eran terceras mayores y menores (en la sonata a veces se presentan disfrazados con sonidos enarmónicos); después las segundas. Los intervalos grandes terminaban convirtiéndose en *acciaccaturas* que podían formar pequeñas líneas melódicas independientes.

Los sonidos seleccionados conformarán células melorítmicas que, a pesar de los elementos temáticos exigidos por la construcción escolástica en la elaboración de los motivos y frases, funcionarán como elementos gestuales, a veces diminutos; son pequeñas redes que se infiltran conformando la verdadera dinámica unificadora del lenguaje.”

⁴ Esta obra ha sido objeto de varias revisiones por parte de la compositora.

No obstante el hecho de que, como se ha señalado, la Sonata no está construida dentro del sistema dodecafónico, el ejemplo 1 muestra una serie dodecafónica escondida dentro de los primeros ocho compases, los cuales contienen el germen de todos los sonidos alrededor de los cuales se irán construyendo las ideas:

Allegro con brio

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Ejemplo 1- *Sonata Sur*: primeros ocho compases y posible serie

“El sonido 1 (Re), primer sonido elegido, aparece como primero en el compás 1 en la región media; primer sonido en el segundo compás en la región grave; primer sonido en el tercer compás con salto de octava hacia la región aguda y primer sonido en el compás cuatro en la región media grave, constituyéndose en un elemento de iluminación.

Formalmente se dibuja una evanescente forma sonata tratada con libertad. Se perciben elementos tradicionales entre los que aparecen ideas nuevas que cortan el discurso y lo llevan hacia otras direcciones.

El segundo tema es menos dramático, es ligero, se ajusta a ese gusto por la línea melódica; nótese el atrevimiento de las escalas: esta vez son mansas, dulces, como los atardeceres del sur cuando se presentan calmos y sin viento.

De acuerdo con ello, se produce una lucha entre un torbellino y ciertos elementos que le dan trascendencia y agilidad al discurso por medio de destellos luminosos.

La densidad de la obra se moviliza por medio de elementos rítmicos que la dinamizan. Ningún material pesa lo suficiente como para estabilizarse. Es algo denso propulsado continuamente.

Por momentos aparecen —generalmente a modo de adornos— sonidos agudos que iluminan el discurso y sirven como puntos de apoyo que conforman una línea intermitente aportando dinamismo al movimiento.”

En síntesis, el primer movimiento está atravesado por dos momentos de un estatismo dinámico marcado por un cambio de compás y de velocidad y la presencia de bicordios nítidos que dan una idea de regreso a los orígenes por su evocación al *organum* paralelo medieval.

Esas dualidades representan en el imaginario de la autora las vivencias contrapuestas del paisaje patagónico con sus vientos poderosos y la vida cotidiana que se desarrollaba

entre un colegio católico y una curiosa mirada al exterior a través de una ventana del salón de música de la antigua casa familiar.

En el segundo movimiento hay un cambio de clima.

“De pronto, después de ese torbellino necesité la calma; esa calma que nace también un poco de mi propia vida allá en el silencio maragato, que es de una niña sola, tal vez melancólica, que de pronto está estudiando composición en la Facultad.”

Se manifiesta aquí una necesidad de limpieza, una búsqueda de simplificación; es una especie de gran descanso tanto en lo rítmico como en lo melódico. Presenta un tema que se expone en los primeros tres compases y se caracteriza por la presencia de un acorde al comienzo y la reiteración de un sonido al final.



Ejemplo 2- *Sonata Sur*: tema del segundo movimiento

Este tema reaparece a lo largo del movimiento de maneras diferentes y su transcurrir es cortado por secciones contrastantes. Hacia el final se percibe nuevamente la idea de los sonidos agudos iluminando el discurso. La presencia de los sonidos reiterados es una clara referencia al primer movimiento.

“El segundo movimiento podría describirse en general como un calmo discurrir entre la verticalidad y la horizontalidad.”

En el tercer movimiento se hace evidente la propuesta lineal del discurso que desciende hasta hacerse dramáticamente obsesivo. Se recurre una vez más a la reiteración de sonidos y a la presencia de células ascendentes y descendentes como puntos de conjunción o terrazas significantes de apoyo.

“El héroe de la obra, siempre escondido y agazapado, es el viento.”

“Tengo mucho adentro del color y de los vientos del sur. Eso ha signado mi vida y mi obra. Los torbellinos huracanados que se daban allá, en Carmen de Patagones, cuando el viento sur chocaba contra los montes donde está edificado el pueblo, donde en el valle que conforma el río resuenan los truenos y caen los rayos con mayor fuerza e intensidad que en otras

regiones del país. Justamente Patagones se asoma a un gran río de 300 metros de ancho que forma ese valle frente a Patagones que es una hondonada resonante.”

“¿Rondó-fantasia? ¿fantasía-rondó? Lo que yo creo es que es un gran círculo con muchos círculos adentro, y cada círculo adentro consiste en tomar alguna de las tantas ideas, temas o motivos que hay en la primera o segunda parte de la obra. Es como que esta parte se retro-alimenta de todo lo anterior; he querido buscar con esto unidad, que es una de las cosas que me preocupó toda mi vida: la unidad del discurso.”

“Los elementos fundamentales constitutivos son: la relación de sonidos, los sonidos agudos, las reiteraciones graves y dramáticas, los sistemas de escalas con sus múltiples variantes y oposiciones y siempre, resumida o más delineada, la omnipresente línea melódica.”

El final es el apogeo de las escalas, usadas muy clásicamente, como un *moto perpetuo*.



Ejemplo 3- Sonata Sur: escalas

“Está trabajado por secciones. Cada sección se va dinamizando con algo que le da el condimento y la fuerza para llegar al final.”

“Recuerdo que Luis Gianneo decía ‘Teresa, el colectivo no se toma en todas las esquinas; se toma cada dos o tres cuadas. De modo que la idea tiene que decir algo, tiene que dar vueltas, tiene que desenvolverse ya veces terminar o enlazarse con otra; siempre tiene que haber elementos del discurso A que se enlacen con los del discurso B, y si hay más, mejor todavía’. Esas palabras, que me enseñaron a desarrollar las ideas, han estado presentes a lo largo de toda mi vida.”

Se ha incluido un estudio exhaustivo de esta primera obra ya que en ella se encuentran elementos en germen que luego la compositora irá desarrollando a lo largo de toda su labor compositiva. Las ideas e imágenes contenidas en esta sonata son las de toda su vida y por ello esta sonata ocupa un lugar muy significativo; habrá cambios en el lenguaje, pero siempre su imaginario sonoro estará impregnado de los sonidos de la naturaleza que, desde muy pequeña, la acercaron a la música en un deseo incontenible de reflejarlos a través de ella, no como mera imitación, sino desde la profundidad de la expresión del sentimiento que ellos provocan.

Las obras que siguen inmediatamente a esta Sonata fueron compuestas en su mayoría para cumplir con los lineamientos del programa de la materia Composición de la FACM que exigía una Suite para aprobar el segundo año y un Cuarteto para hacer lo propio en el

tercero. En líneas generales, responden a las características observadas para la primera obra. Cabe reiterar que en todas ellas se observa una búsqueda constante para liberar el sonido y el ritmo de las ataduras de la grafía y del compás tradicionales y una necesidad imperativa de lograr una expresión auténticamente personal.

Suite para orquesta (1966)

- Género: Música de cámara
- Orgánico: flautín, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes, clarinete bajo, fagot, trompa, trompeta, trombón, tuba, violines, violas, violonchelos, contrabajos y percusión.
- Movimientos: I: Allegro; II: Lento; III: Tema, tres variaciones y final. Allegro-Allegretto-Quasi allegro-Andante expresivo

Como se ha expresado, se trata una obra escrita para cumplir con el programa exigido para aprobar el segundo año la materia Composición en la FACM (UCA). Fue compuesta bajo la dirección del Mtro. Luis Gianneo y sigue los lineamientos tradicionales del género.

Representa un importante desafío en lo que se refiere al instrumental utilizado dado que, generalmente, los alumnos suelen escribir una suite para piano o para un pequeño grupo de cámara; la intrepidez de la que hizo gala María Teresa al escribir una obra para orquesta, es digna de ser destacada. Recordando ese momento, la compositora acota: “tenía un gran miedo interno”.

“En la década del ‘60 los compositores argentinos no poseíamos partituras contemporáneas dado que no llegaban al país; para ello habría que esperar a los años ‘70. Nos faltaban elementos para analizar. Algunas nociones se recibían a través del grupo encriptado de Juan Carlos Paz, pero las mismas llegaban solamente a su grupo.”

Cuarteto para cuerdas (1966-67)

- Género: Música de cámara
- Orgánico: violín 1 y 2, viola y violonchelo.
- Estreno: 25 de octubre de 1969 en el Aula Magna de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales (UCA)
- Movimientos: Allegro – Adagio – Allegro (Rondó)

Nuevamente en esta obra la compositora respeta los lineamientos formales marcados por la tradición, especialmente en lo que hace a la exposición bitemática del primer movimiento y a la alternancia de estribillo y coplas en el rondó final.

“El primer movimiento posee una exposición que se desarrolla a lo largo de 68 compases. El primer tema se caracteriza por una serie de escalas ascendentes y descendentes; el segundo tema, que adquiere mayor relevancia en la reexposición, presenta terceras mayores y menores que le dan efectividad: planos horizontales con intervalos consonantes. Hacia el final del movimiento aparecen muchos cromatismos como mesetas y planos injertados para convertir la disonancia temática en algo expresivo.

En el Adagio se nota la búsqueda de una mayor libertad rítmica por medio del uso de ligaduras. Hay imitaciones en las entradas de los instrumentos con alternancia de fragmentos melódicos en uno de los instrumentos contrastando con notas tenidas en los otros.

El Rondó alterna estribillo y coplas a la manera tradicional y está construido con materiales tomados del primer movimiento.”

Preludio para orquesta de cuerdas (1967)

- Género: Música orquestal.
- Orgánico: violines, violas, violonchelos y contrabajos.

Preanuncia los *Seis Preludios para Orquesta de Cuerdas* de 1968.

Nuevamente aparecen las entradas sucesivas de los instrumentos sobre notas tenidas de los demás, situación que otorga al único movimiento (Adagio) un cierto estatismo contemplativo. La idea de utilizar un estilo contrapuntístico otorga independencia y valoriza cada una de las voces.

Tres piezas para piano (1967)

- Género: Música para instrumento solista.
- Orgánico: piano.
- Estreno: 21 de octubre de 1980 en el Colegio de Escribanos de Buenos Aires bajo el nombre de *Tres piezas místicas*.

“Las tres piezas en su totalidad deben ser interpretadas como un conjunto de colores con distinta iluminación.

La primera pieza está estructurada en base a grupos de sonidos. Cada conjunto sonoro tiene sus propias características. Los mismos se abordan con un sonido largo y estático y un grupo más ágil o un sonido largo y un punto, es decir, algo estático y algo dinámico.

Son cuatro módulos compuestos a su vez por mundos interiores y dentro de un ritmo marcado por las figuras pero sin indicación de acentos regulares que presupongan un compás.

La idea clásica se impone como necesidad de un recuerdo histórico formal de simple reiteración con ligeras variantes del primer módulo o sistema.”

3 Piezas para Piano

(1967)

María Teresa Luengo

I

Lento y delicado

Piano

Pno.

Ped. *mf* *p* *pf* *cresc.* *intenso*

seco

12 12

17 de Agosto - '67

Ejemplo 4 – *Tres piezas para piano*: Pieza I

“La segunda pieza representa un espacio contemplativo entre las otras dos, dándole unidad al conjunto y desenvolviéndose en una apretada síntesis del lenguaje.”

II

Misterioso

Piano

Pno.

mf

f

8vb

Pedal

19 de Agosto

Ejemplo 5 – *Tres piezas para piano*: Pieza II

“En la tercera, el primer módulo en la región aguda del piano se repite duplicándolo cinco octavas hacia el grave, ampliando y encerrando un gran espacio sonoro. El tercer módulo vuelve a la densidad normal.

Sobre un descenso regular de la mano izquierda, la mano derecha se desliza en valores menores.

El módulo cuatro representa un estatismo de vida efímera que desemboca en el quinto módulo que se desarrolla en la región más grave del piano, a modo de espejo con respecto al comportamiento del primero.

En esta pieza la reiteración se encuentra presente por medio de la vuelta a la idea primera; pero esta vez, en el registro grave.”

III

Jugueteando

19 de Agosto

Ejemplo 6 – *Tres piezas para piano: Pieza III*

Estas piezas poseen un valor especial porque más allá de sus consideraciones musicales hay en ellas implícita una búsqueda —construida a través de los signos musicales— de pequeñas formas de fácil geometría reconocible. Hay un dibujo cuyas imágenes van desde la máxima luminosidad hasta extraños sonidos graves, oscuros, de profundidad espacial.

Cabe destacar el intento explícito de evadir la regularidad rítmica: las piezas crecen de barras de compás.

Seis preludios para cuarteto de cuerdas (1968)

- Género: Música de cámara.
- Orgánico: Violín 1 y 2, viola y violonchelo.
- Estreno: 25 de octubre de 1969 en el mismo concierto que el Cuarteto para Cuerdas con el título “Seis reflexiones para cuarteto de cuerdas”. Fue revisada en 1970 y reestrenada en Buenos Aires el 13 de septiembre de 1973 en la Escuela Nacional de Danzas.
- Premio: 1971, Primer Premio de Composición, categoría Música de Cámara, otorgado por Promociones Musicales.
- Movimientos: I. Lento; II. Allegro; III. Allegro; IV. Andante; V. Allegro; VI. Andante.

“En la pieza primera el violín 1 es el principal protagonista, si bien al comienzo hay un fragmento a cargo de los dos violines: el primero con una línea dinámica y ascendente y el segundo con un estatismo contrastante de disonancias leves.

La pieza 2 está elaborada sobre el sonido Do tenido del violonchelo. Presenta un pasaje de ocho compases totalmente acórdicos, cuya particularidad es la aparición de terceras en el violín segundo que se abren en una sexta aumentada, iluminada por sonidos agudos del primer violín. La pieza termina con una sección semejante a la primera.

En la 3 hay un mayor movimiento de los cuatro instrumentos; se compone de dos secciones no contrastantes, siendo la segunda algo menos movida.

La 4 es algo más extensa que las anteriores y presenta células semejantes a ellas.

Los primeros cinco compases de la pieza 5 desarrollan dos pequeñas ideas que se reiteran con variantes. Los acentos colocados en diversos pulsos dan movilidad rítmica.

En la 6 hay un mayor trabajo del violonchelo en la primera sección. En la segunda aparece un mayor trabajo del primer violín. La tercera sección presenta un protagonismo de ambos instrumentos con notas largas del violín segundo y de la viola, que recuperan algo del movimiento hacia el final, terminando los cuatro instrumentos en un *crescendo* que llega a un *fortísimo*.”

“La abundancia de sonidos ligados conforman los apoyos en donde se deslizan líneas melódicas inestables, en su continuo deambular entre la región media y la aguda. Estos sonidos dejan presentir la necesidad de la construcción de elementos más variables de células de comportamiento breve e inquieto, que preanuncian una futura alianza que llevará a la libertad rítmica.”

Heptafón I (1969)

- Género: Música de cámara.
- Orgánico: Para flauta, clarinete, piano y cuarteto de cuerdas.
- Estreno: 28 de noviembre de 1970 en el Aula Magna de la FACM (UCA).
- Movimientos: I. Lento-Allegro; II. Adagio; III. Allegro.

Esta obra representa un reto mayor que las anteriores por presentar un instrumental más importante en cuanto a cantidad (cuyo único antecedente puede encontrarse en la *Suite para Orquesta*).

La escritura camarística se colorea aquí con las tonalidades de un instrumental diverso, marcando un camino que será seguido por la compositora en las obras de cámara posteriores.

“Es una obra en la cual hay sonidos muy puntuales a la manera de muchos colores. Hay espacios de meditación que dan a los silencios el valor de identidad, no el de valor rítmico. Los sonidos puntuales y secos son elementos dinámicos que impulsan el avance de la obra. Los puntos graves tienen más valor de conducción que los agudos, los cuales se presentan a la manera de luces agresivas y/o leves que iluminan por segundos.”



Ejemplo 7 – *Heptafón I*: sonidos puntuales y silencios expresivos

“Hay un aprovechamiento de regiones sonoras sin predominio de unas sobre otras. Hay elementos que pasan por diferentes zonas sin adquirir un absoluto protagonismo. El campo sonoro se transforma en una trama que reitera diseños, la cual resulta siempre cambiante aunque todo redunde en un solo universo.”

La textura se halla enriquecida por la presencia de planos sonoros, los cuales pueden encontrarse tanto contrapuestos como superpuestos.



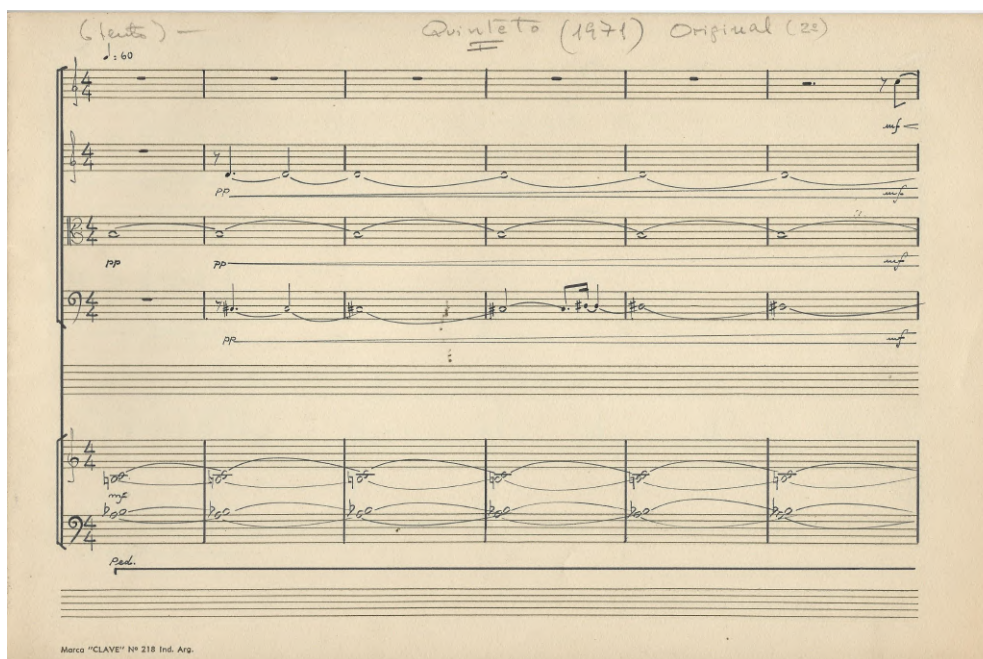
Ejemplo 8 – *Heptafón I*: planos sonoros

Ambitos (1971)

- Género: Música de cámara.
- Orgánico: violín 1 y 2, viola, violonchelo y piano.
- Estreno: 27 de noviembre de 1971 en el Aula Magna de la FACM (UCA).
- Dedicatarios: a los bailarines del Teatro Colón fallecidos en un accidente aéreo (José Neglia, Norma Fontenla, Carlos Santamarina, Margarita Fernández, Carlos Schiaffino, Martha Raspanti, Rubén Estanga, Sara Bochkonskovlosky y Antonio Zambrana).
- Movimientos: I. Andante; II. Allegro; III. Adagio.

La obra está concebida en tres partes cada una de las cuales presenta diferentes secciones.

La primera parte presenta una introducción que “se caracteriza por la presencia de notas tenidas que determinan campos tímbricos”. Dichas notas tenidas crean en el oyente una sensación de estatismo dentro de la aparente movilidad que representa el agregado sucesivo de los instrumentos.



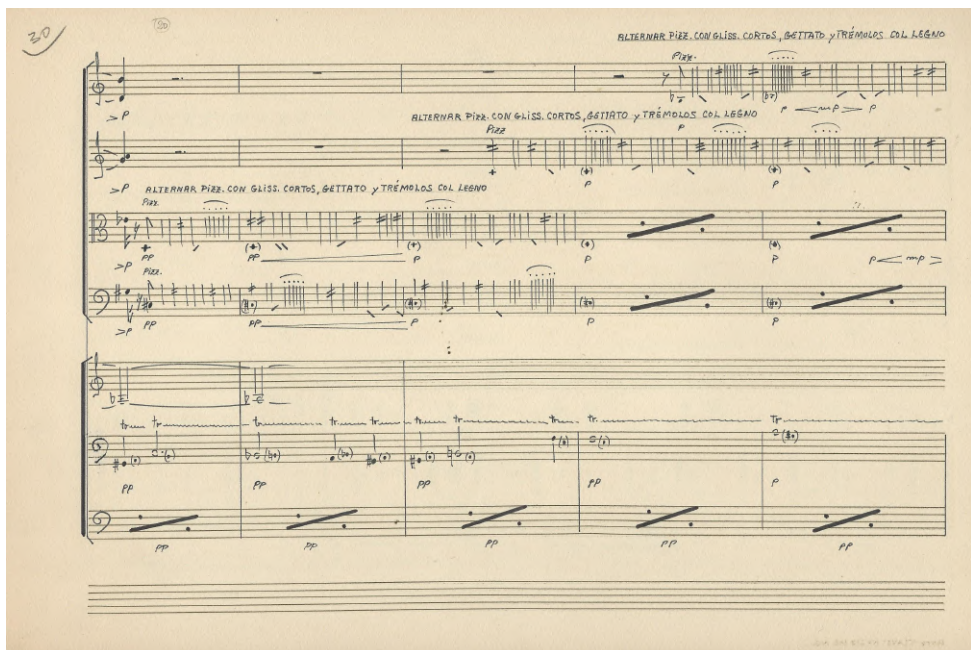
Ejemplo 9 – *Ámbitos*: campos tímbricos

La segunda sección “comienza con el primer *cluster* del piano y notas tenidas del cuarteto de cuerdas.”

Las secciones siguientes, en general mantienen esta textura excepto cuando, hacia el final del movimiento, las cuerdas adquieren mayor movilidad, la cual se ve acentuada hasta llegar a la última sección de esta primera parte “en donde se vuelve a generar un plano estático con la creación de un campo vibrante hasta el final, caracterizado por la presencia de campos lisos.”

La segunda parte también posee una introducción y cuatro secciones claramente diferenciadas. Se caracteriza “por ser muy intensa, muy rítmica y vibrante. Es muy puntual”; se observa en ella la presencia de valores irregulares diversos que agilizan y alivianan el ritmo.

La tercera parte está elaborada en base materiales de las anteriores, el cual adquiere aquí “un mayor dramatismo”. Esta parte se ve enriquecida por sectores dedicados a la libre expresión de los intérpretes con pequeñas directivas básicas.



Ejemplo 10 – Ámbitos: Improvisación dirigida

Duetto (1972)

- Género: Música de cámara.
- Orgánico: violín y piano.

Comienza con una introducción en la cual se presentan los elementos que luego van a ser desarrollados. La obra está estructurada en secciones, aunque éstas transcurren sin que se note la separación entre ellas.

“Hay un continuo juego en la línea entre lo liso y lo rugoso, en búsqueda de variar el color del sonido mediante indicaciones tales como *col legno*, *vibrato* de diferentes maneras, etc.

Hay una búsqueda de modificar el sonido.

Es especialmente un continuo pincelado de la línea melódica en lo referente al timbre. A veces está plana, de pronto es interrumpida por algún diseño o sonido del otro instrumento.

Hay libertad con respecto a la acentuación periódica en la búsqueda de un ritmo liberado del compás, aunque está escrito dentro de él para guía de los músicos.

Los sonidos aparecen formando campos consonantes, con el fin de crear un clima pacífico y colorido; hay formas punzantes.”

Mahlerianas (1976)⁵

- Género: Música para instrumento solo.
- Orgánico: piano.
- Estreno: 20 de noviembre de 1976 en el Teatro Colón de Buenos Aires ejecutadas por el dedicatario.
- Dedicatario: Rodolfo Caracciolo.

“La idea de llamarlas así deriva más de una identificación con el ambiente natural que rodeaba la vida de Mahler que con una identificación con su lenguaje musical. Era la transferencia de su amor por las plantas, la tierra y el agua y la vibración interna del paisaje que lo rodeaba que era semejante al que entonces rodeaba mi vida.”

La primera de estas tres piezas breves presenta “una primera parte hasta la doble barra, caracterizada por dos elementos contrastantes: una nota de adorno por salto hacia el grave y un grupo de corcheas, oponiendo quietud y movimiento; al final aparecen por primera vez acordes abiertos, ocupando el espacio que había quedado libre”. La segunda sección es marcadamente más movida: “el pulso se marca con la mano izquierda mientras que la derecha se evade de la regularidad alternando valores regulares e irregulares”. La tercera sección retoma elementos de la primera.

La segunda pieza, en su primera sección, “trabaja los graves mediante un trémolo continuo sobre el cual se desarrolla una línea melódica” La segunda sección es semejante pero presenta una mayor movilidad de las voces superiores, que incursionan en la región central y aguda. Se mantiene el *tremolo* en la voz grave. La tercera parte también presenta el *tremolo* y el trabajo en el sector grave.

En la tercera pieza “hay un profundo cambio de densidad con acordes muy densos con presencia de segundas”. En las secciones siguientes aparecen con frecuencia los tresillos en sextas y un *adagio* transicional que retoma dichos tresillos, para terminar disolviéndose en un *pianissimo*.

⁵ Si bien es posterior, esta obra se ha incluido por sus características estilísticas dentro de este primer grupo. Mantiene el lenguaje de las primeras obras.

SEGUNDA PARTE: LA BÚSQUEDA DE LA LIBERTAD

Obras:

Cuatro soles (1973)
Del museo imaginario (1975)
El libro de los espejos (1978)
Seis imágenes mágicas (1978)
Presencias I (1980)
Navegante (1983)
Nao (1983)
Ecos por Tupac (1984)
Taumanía (1986)⁶
Las aguas de la luz (1988)
Salto transparentes I (1990)
Nave radiante (1996)
Vi un mar de cristal y fuego (1997)
Tan diverso y tan uno (1998)

“En mis primeras obras, fruto de mi formación musical tradicional, respeté puntualmente la grafía que me había sido enseñada. No obstante, pronto comprendí que, el paso del tiempo y el conocimiento de las nuevas tendencias compositivas, unidas a mi continua necesidad de lograr una expresión más libre y espontánea, me imponían una necesaria reconsideración de la manera de escribir la música que escuchaba en mi interior.”⁷

Cabe aclarar que, por supuesto, la incorporación de la grafía resultante de la perseguida libertad rítmica fue gradual y, en general —sobre todo en los comienzos— estaba circunscripta a ciertos pasajes determinados.

“La composición que incluye cierto grado de improvisación obtenida por medio de la escritura analógica, es un juego que lleva a disfrutar de un discurso total o parcialmente libre de participación conjunta, que es además simbólico por estar atravesado por códigos paradigmáticos que reconocemos y celebramos en una fiesta compartida.”⁸

⁶ Esta obra, por sus características especiales, debería figurar aparte; pero se la incluye aquí por ser un ejemplo claro del camino seguido en la búsqueda de libertad rítmica y melódica.

⁷ Mátteri, Patricio. 2023: “Acercamiento a los principios estéticos de la obra instrumental de María Teresa Luengo” en *Revista del IIMCV* N° 37 Vol.1, pp. 53-75.

⁸ Cabe aclarar que la compositora cita aquí el pensamiento de Gadamer (Gadamer, Hans-Georg. 2012: *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. 1a ed, 4a reimp. Buenos Aires: Paidós) cuyas ideas conoció, por supuesto, muy posteriormente a la creación de las obras citadas en este apartado. Este filósofo considera que el vínculo de los individuos con las actividades artísticas se centra en la trilogía formada por el juego, el símbolo y la fiesta: “lo primero que hemos de tener en claro es que el juego es una función elemental de la vida humana, hasta el punto de que no se puede pensar en absoluto la cultura humana sin un componente lúdico” (2012: 66). Con respecto al símbolo, señala que “es algo con lo cual se reconoce a un antiguo conocido” (2012,84); por su parte, “las fiestas se celebran; un día de fiesta es un día de celebración” (2012: 100), es decir, en el caso de una composición, el momento en que el individuo es afectado por la obra.

“La grafía musical es el soporte de las ideas-imágenes sonoras. ¿Qué pasa cuando, habiendo cambiado los paradigmas estéticos, los códigos gráficos resultan tan férreos o dogmáticos que llevan a la pérdida de la ductilidad y la libertad del discurso sonoro?

¿Por qué se abandonó, en aras de un purismo interpretativo, el ‘gran arte’ de la improvisación que era propia de los compositores de otras épocas? ¿En qué punto deja de ser educado el intérprete en dicha destreza?

En el siglo XX, el jazz fue un punto de liberación para los compositores que veían en ese tipo de música cierta libertad expresiva y compositiva que no encontraban en la música académica y que no se escribía, sino que quedaba en manos de la habilidad de los intérpretes.

La caligrafía analógica de la segunda mitad del siglo XX no es más que una continuidad de la evolución gráfica, acorde a la época y la necesidad de responder a las nuevas sonoridades. Prepara el desarrollo de los inicios gráficos de la música electroacústica.”⁹

La grafía analógica enfatiza la conexión de la compositora con las imágenes visuales que la han acompañado a lo largo de toda su vida. Las partituras son en sí su modo de “pintar con sonidos” y deben considerarse, no sólo desde un punto de vista musical, sino desde su imagen visual.

Se contemplan seguidamente las obras incluidas en esta sección, dispuestas en orden cronológico para que pueda seguirse con mayor claridad el proceso realizado de asimilación; tanto de la grafía analógica, como el de la inclusión de los sectores destinados a la improvisación.

4 Soles (1973)

- Género: Música de cámara.
- Orgánico: flauta, oboe, violonchelo, piano y cuatro grupos de percusión.
- Estreno: 18 de julio de 1974 en la Sala de Educación Permanente del Centro Cultural General San Martín, con el auspicio de la Agrupación Nueva Música.
- Premio: 1973, Premio Municipal de Composición de la Ciudad de Buenos Aires, categoría Música de Cámara, el cual reviste carácter vitalicio.
- Movimientos: I. Jaguar; II. Viento; III. Lluvia; IV. Pez.

La partitura refleja la concepción azteca del origen del mundo en las cuatro edades que, según de dicho pueblo, precedieron a la era actual. Respondiendo al número 4 (para los aztecas el 4 es el número de América) la obra divide a los instrumentos en cuatro grupos (jaguar, viento, lluvia y pez) y está estructurada en cuatro partes:

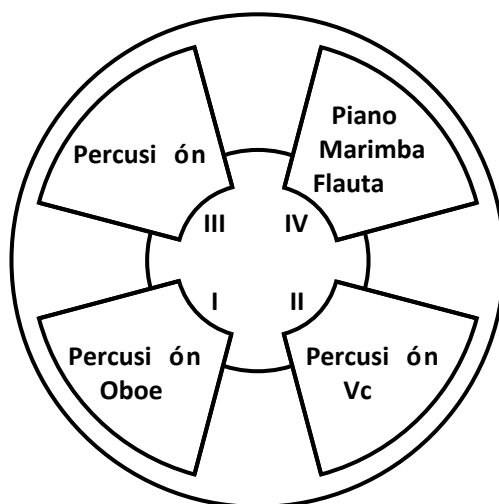
“En la primera sección ‘Caracterizaciones’, se presentan las cuatro edades o soles: los cuatro grupos instrumentales.

La segunda sección establece paralelismos y ‘diálogos’ entre los cuatro conjuntos instrumentales.

⁹ Luengo, María Teresa. 2015. “De la grafía tradicional a la analógica: un relato de experiencia”. *Semana de la Música y la Musicología: Música actual y tecnologías aplicadas*, XII, 28-30 de octubre 2015. Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Buenos Aires: 71-79.

En la tercera sección, ‘Autodestrucción’, los grupos sonoros (indicados por recuadros) pueden ejecutarse seguidos o haciendo breves pausas (de más o menor duración a criterio del Director). Debe dar sensación de desintegración.

La 4ta.sección, recibe la proyección del dramatismo de la 3ra. en los vientos, sustentados por la frase del violonchelo, y los obsesivos golpes del yunque.”¹⁰



Ejemplo 11- *Cuatro Soles*: ubicación de los instrumentos¹¹

I “4 Jaguar”	II “4 Viento”	III “4 Lluvia”	IV “4 Pez”
Oboe Crótalos (3) Triángulos (2) Cencerro grave Platos suspendidos (2) Gong Tom Tom	Violonchelo Plato suspendido con arco (1) Vibrafón	Word Blocks (2) Temple Blocks (2) Claves Maracas Castañuelas W. W. Chimes Bongó Yunque	Flauta Marimba Piano

Ejemplo 12- *Cuatro Soles*: composición de cada grupo instrumental¹²

En general, la obra presenta grupos escritos dentro de la grafía tradicional —las modificaciones a los sonidos que se encuentran en la partitura están claramente detalladas en las hojas que anteceden a la partitura— pero en la Sección 2 aparece el primer módulo interrumpiendo el discurso tradicional. Allí también se observan modificaciones tímbricas en las maderas:

¹⁰ Luengo, María Teresa. Notas incluidas en la partitura original.

¹¹ Luengo, María Teresa. Notas incluidas en la partitura original.

¹² Luengo, María Teresa. Notas incluidas en la partitura original.

Handwritten musical score for "Cuatro Soles: módulo". The score is written for a large ensemble of instruments, including:

- Oboe
- Clarinet 3
- Trumpet 2
- Flute 2
- Panfl.
- Trombon
- Ve.
- Claves
- Bongo
- Yunque
- Flauta
- Mandolin
- Piano

The score is divided into measures, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *mf*, *f*, *p*, *sf*, and *pp*. There are also performance instructions like *tr* (trill) and *ped* (pedal). The tempo is marked as *♩ : 10"*. The score is written in a system of staves, with some instruments having multiple staves.

Ejemplo 13- Cuatro Soles: módulo

Lo mismo sucede en la sección 3:

The image shows a handwritten musical score for 'Cuatro Soles' with five modules. Module 13 is a piano introduction with two staves, 'fmg' and 'plati', featuring dynamics like *p*, *mf*, and *pp*. Module 14 is a 'flauto' section with 'espressivo' markings and dynamics *p*, *mf*, and *f*. Module 15 is a 'piano' section with 'f' dynamics. Modules 16 and 17 are piano sections with complex dynamics and articulation. The score is written on five systems of staves, with arrows indicating the flow between modules. At the bottom left, it says 'RICORDI Nº 5718 Ind. Arg.'

Ejemplo 14- *Cuatro Soles*: módulos

Del Museo Imaginario (1975)

- Género: Música de cámara.
- Orgánico: violín, viola, violonchelo, piano y percusión.
- Estreno: 20 de noviembre de 1975 en la Sala de Educación Permanente del Centro Cultural General San Martín, bajo el auspicio de la Agrupación Nueva Música.

- Premio: 1976, Premio Concurso Juan Carlos Paz otorgado por el Fondo Nacional de las Artes.
- Movimientos: I. Lo Inmemorial; II. Ritual; III. Retrato de un guerrero; IV. Gudea; V. La Cabeza de Obsidiana

La obra está inspirada en el libro “La cabeza de Obsidiana” de André Malreaux, quien allí resume el sentido universal del arte, abarcando desde lo salvaje y primitivo hasta el arte contemporáneo, incluyendo el arte americano, uno de cuyos máximos exponentes es “La Cabeza de Obsidiana” (escultura precolombina encontrada en México).

Esta obra ejemplifica la forma en que la compositora incluye pasajes destinados a la improvisación: se establecen ciertas pautas mínimas sobre las cuales se deja libertad a los intérpretes para que desarrollen su expresión personal, la cual será reflejo del momento en que se está ejecutando la obra y, por ende, variará en las futuras interpretaciones de los mismos o distintos ejecutantes.

The image shows a handwritten musical score for improvisation. It consists of several staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). There are also handwritten annotations like 'Libre' and 'Libre trs. breves'. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The score is written in a fluid, handwritten style, suggesting it is a working draft or a score intended for improvisation.

Ejemplo 15- *Del Museo Imaginario*: improvisación

El Libro de los Espejos (1978)

- Género: Música de cámara
- Orgánico: dos flautas, clarinete, pino, violín, viola, violonchelo y percusión
- Estreno: 31 de julio de 1979 en el Instituto Goethe de Buenos Aires.
- Movimientos: I. Espejo de Narciso; II. Espejo alquímico; III. Espejo contemplativo; IV. Espejo de la imaginación; V. Espejo interrogante.

Esta obra fue compuesta para el Seminario de Música Contemporánea a cargo del compositor Gerardo Gandini, que se dictara en el Instituto Goethe.

Sus cinco partes reflejan diferentes situaciones descriptivas de estados de ánimo, las cuales permiten desarrollar imágenes sonoras con carácter y movimiento diverso.

I- Espejo de Narciso

“Ante la aparición cautelosa de citas de música de algunos compositores utilizadas en la década del ‘70, intenté realizar un aporte en una composición mía pero con la salvedad de que no debía ser una cita sino una simple melodía reconocible. La pequeña melodía, en sus núcleos motivicos, se reitera, cambiando de altura, se ilumina de diferentes maneras; lo único inmodificable es el ritmo.

Es un mirarse interna y exteriormente. Una contemplación de uno mismo o un aprendizaje por medio de verse en un tiempo de ausencias contemplativas, lamentos de intensidad meditativa. Es casi un mirarse inútilmente obsesivo.”

II- Espejo Alquímico

“Se destruye la métrica tradicional, que se suplanta por una grafía analógica que implica movimientos libres, encuentros y desencuentros, extrañas apariciones, juegos de imitación tradicionales entre los que aparecen reiteraciones exactas de lo ya dicho. Es el espejo de la época cuyas implicaciones alquímicas se mueven en un juego de líneas que se entrecrocán, se acortan o se anulan abruptamente.”

Ejemplo 16- *El Libro de los Espejos*: liberación de la métrica tradicional

III- *Espejo Contemplativo*

“Es una trama que se desarrolla pacíficamente. Es un deambular que esconde un acorde de Do mayor, una cita de mi infancia.”

IV- *Espejo de la Imaginación*

“Es una imaginaria danza inmóvil. Es el reflejo obsesivo de una imaginación encerrada que pugna por un vuelo liberador.”

V- *Espejo Interrogante*

“Es una imagen con reminiscencias del primer espejo que se refleja en terrazas de espejos. El discurso se desarrolla entre elementos estáticos y dinámicos. Verdaderos planos que culminan en hirientes y vibrantes agudos, otorgando al conjunto un dramatismo indefinido.”

En esta obra subyacen instrumentos atados a la notación tradicional junto a otros tratados libremente. La alusión es clara: “representa una lucha entre la organización y el caos”. La dualidad se encuentra presente en cada uno de los reflejos de una imagen.

Seis imágenes mágicas (1978)

- Género: Música de cámara.
- Orgánico: flauta, clarinete, violonchelo y percusión.
- Estreno: 6 de diciembre de 1978 en la Sala de Educación Permanente del Centro Cultural General Sn Martín, con el auspicio de la Agrupación Nueva Música.
- Movimientos: I. El prestidigitador; II. La luna; III. El sol; IV. Danza del emperador y la emperatriz; V. El ángel amigo del ermitaño; VI. La templanza.

1.- *El prestidigitador*

“Lo que le da unidad a esta primera parte es la figuración rítmica corchea con puntillo-semicorchea que se reitera en diferentes planos. Dicho esquema rítmico se presenta casi siempre sostenido por una nota larga confiada al violonchelo.”



Ejemplo 17- *Seis imágenes mágicas*: esquema rítmico

2.- *La luna*

“Hay protagonismo del violonchelo sobre todo al comienzo. Es una ausencia de elementos gráficos que destacan solamente la presencia de una luz.”

3.- *El sol*

“Interrumpe la ausencia del número anterior con una intensidad mayor y una dinámica creciente, que ocasiona un juego de intensidades.”

4.- *La danza del emperador y la emperatriz*

“Es una danza galante. Presenta una breve introducción que precede a la danza, la cual está caracterizada melódicamente por un grupo de cuatro semicorcheas que se reitera.”

Ejemplo 18- *Seis imágenes mágicas*: esquema que se reitera

5.- *El ángel amigo del ermitaño*

“Hay una introducción muy clara en donde se insinúa el grupo de cuatro semicorcheas-negra que va a caracterizar la sección siguiente. Los tres instrumentos presentan una unidad interior al moverse simultáneamente: la idea de volar hacia Dios.”

6.- *La templanza*

“Comienza con importantes contrastes de intensidad. Es la lucha continua para llegar a la perfección. Aparecen sonoridades disonantes formadas por intervalos pequeños envueltos en otro intervalo mayor.”

Presencias I (1980)

- Género: Música de cámara.
- Orgánico: flauta, violín y piano.
- Estreno: 21 de octubre de 1980 en el Colegio de Escribanos de Buenos Aires bajo la dirección de la compositora, con el auspicio de la Agrupación Nueva Música.
- Movimientos: I. La palabra olvidada; II. Madrigal para el Señor de los Pasos; III. Presencias.

Esta partitura presenta una clara grafía mixta. La libertad rítmica se expresa por medio de indicaciones que así lo determinan para uno o varios instrumentos.

III Presencias

The image displays a handwritten musical score for the third movement, 'III Presencias'. It is organized into two systems, each containing staves for Flute (Fl.), Violin (Ve.), and Piano (Piano). The notation is 'mixed' (grafía mixta), combining standard musical symbols with various rhythmic and dynamic markings. Above the first system, the tempo is marked 'Libre' (Ad libitum). Above the second system, it is marked 'Animato'. The score includes numerous accidentals, slurs, and dynamic markings such as *p* (piano), *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *cresc.* (crescendo). The handwriting is fluid and characteristic of a composer's draft.

Ejemplo 19- *Presencias I-Parte III*: grafía mixta

En esta obra la compositora resume dos elementos fundamentales que constituyen los pilares de su creación musical. Por un lado, el aspecto técnico:

“En la Agrupación Nueva Música estaba el problema de la discusión entre quienes pensaban que solamente debía componerse con técnicas dodecafónicas. Ésta ya no era la vanguardia; en esta obra la parte técnica consiste en hilvanar acordes tonales y disonancias recuperando el valor de las tríadas tradicionales.”

y por el otro, el planteo místico-religioso siempre presente como vivo testimonio de su profunda fe cristiana.

“En un viaje a Brasil me encontraba en la base de un morro. Comencé a ascender y llegamos a la cumbre desde donde se veía el mar muy azul, un jardín y un convento. En ese momento se levanta una gran bandada de pájaros (origen de la tercera parte de la obra). Entramos al convento y se me produce como un viaje al pasado, con un gran silencio y en mi cabeza se combinan la consonancia y la disonancia (relacionada con la primera y la tercera parte).”

“Era como terrible para ese momento poner algo consonante.”

“La parte técnica consiste en hilvanar acordes tonales y disonancias recuperando el valor de las tríadas tradicionales.”

Navegante (1983)

- Género: Música de cámara.
- Orgánico: piano y seis percussionistas.
- Estreno: el 15 de agosto de 1983 en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, con el auspicio de la Agrupación Nueva Música.
- Premio: 1986, Premio TRINAC 1986 en la categoría Música de Cámara.
- Dedicatario: Capitán Julián Luengo, padre de la compositora.
- Movimientos: I. Fluctuando: II. Movimiento (casi) una improvisación.
- Edición: EAC.

“La obra se estructura en dos partes y cada una de ellas en varias secciones. En la primera, el piano asume el rol protagónico. Lo acompaña un gong. Su lenguaje se articula en pequeñas células de pocos sonidos, los cuales se van conjugando sobre sí mismos. Se emplean intervalos pequeños, algunos muy reiterados, creándose zonas más consonantes o disonantes por momentos, alternativamente. Todo esto conforma un ‘continuo’; al principio los instrumentos de percusión (metales) se adhieren al piano, pero éste busca también integrarse a la percusión, sumándose a la misma hasta inscribirse en ella y entrar en el segundo movimiento de la obra, como un integrante más del conjunto instrumental. En esta segunda parte irrumpen diversos instrumentos de percusión, entre ellos un huaco silbador y silbatos de madera del Brasil.

En las secciones que conforman la segunda parte de la obra, estos instrumentos crean momentos sugestivos y diversidad de matices, que pretenden o buscan delinear imágenes que nos pertenecen. Cierra la obra nuevamente el piano, quién retoma su lenguaje inicial, su propio mensaje. Él, encarna al Navegante, al viajero de todos los tiempos, al gran lector de estrellas, al navegante de mares y ríos y hasta del desierto... al navegante de la imaginación.”¹³

No hay compás. La obra está concebida por módulos cada uno de los cuales se encuentra identificado en la partitura con un número propio.

“A través de esta manera de componer se logran las siguientes relaciones: 1º) el módulo pasa a ser una pequeña forma con impronta o características propias; 2º) aparecen módulos ‘puente’ que sirven de unión con otro módulo que contiene objetos similares a algún módulo anterior; 3º) aparecen módulos que son la suma de los módulos con características propias pero que también contienen uno o varios elementos de los módulos puente; 4º) cuando esto logra una madurez del discurso estamos ante la terminación de una sección; 5º) las secciones subsiguientes aportan elementos nuevos relacionados con los módulos con características propias y así sucesivamente.”

¹³ Luengo, María Teresa. Palabras escritas en la primera página de la partitura.

NAVEGANTE *W. L. Murphy*
Julio 10 de 1983

① **FLUCTUANDO**

Bz. As. (Argentina) 30/11/85. Derechos reservados.

Ejemplo 20 – *Navegante*: módulos

El importante rol de los intérpretes en la performance de la obra queda expresado en sectores como el señalado ‘sin fin’ (final del primer movimiento).

(22)

Plat. agudo

Plat. susp. (3)

Tubos (4)

Gong

Tom Tom (2)

Cencerro (4)

Piano

(MUTED)

(MUTED)

SIN FIN

Ejemplo 21 – Navegante: sin fin

Nao (1983)

- Género: Música de cámara.
- Orgánico: flauta, oboe, clarinete, fagot y trompa.
- Premio: 1983, Segundo Premio de Composición otorgado por la Universidad Nacional de La Plata, categoría Música de Cámara.
- Movimientos: I. Carta Náutica; II. La isla de los pájaros; III. Trompa de niebla; IV. Rumbos.

Aparece aquí nuevamente el deseo de la compositora de valorar la libre expresión de los intérpretes en pasajes específicamente dedicados a ello.

I.- Carta náutica

“Primera sección: hasta el módulo 8. Cada módulo se compone de varios gestos determinados por las amplias ligaduras. Hay una aceleración progresiva que termina en un sinfín que se reitera o no con cambios de intensidad y duración.”

“Segunda sección: el sinfín desemboca en este segundo sector calmo y expresivo. Concluye el movimiento disolviéndose instrumento por instrumento.”

Ecos por Tupac (1984)

- Género: Música de cámara.
- Orgánico: flauta en Sol, clarinete bajo y violonchelo.
- Estreno: 1º de septiembre de 1984 en la Fundación San Telmo. Con la dirección de la compositora y con el auspicio del Grupo de Creación Musical.
- Edición: EAC.

“Me llevaron a esta obra dos circunstancias. Yo necesitaba componer una obra despojada de un montón de elementos (venía de componer con mucho colorido, mucha percusión, mucho instrumental) y necesitaba componer una obra fijándome muy poca textura. Determiné algunos intervalos muy pequeños. Quería, en una palabra, estructurar algo tratando de imponerme términos muy estrictos y tratando de ahorrar, dejando todo aquello que fuera esencial, que fuera bueno y, casualmente, leyendo un libro de *Crónicas de Indias* leí allí algo que realmente me motivó y toda esa idea de orden técnico la canalicé fundamentándome en una idea histórica, que me llevó a crear imágenes con las cuales poder crear la obra.

En ese libro leí que en la noche de la muerte de Tupac los indios, para transmitirse la noticia, utilizaron sus instrumentos, los huacos silbadores, y se comunicaron la noticia usando los sonos de esos instrumentos que, en la noche, expresaban sus lamentaciones, sus penas. Eso me llevó a elegir el instrumental: flauta travesera en Sol, clarinete bajo y violonchelo.

Tenía entonces que desarrollar con esos instrumentos y con esos pocos elementos la obra. Hay zonas en la obra en donde hay mayor concentración de consonancias y hay momentos en los cuales aparecen mayor cantidad de disonancias.”¹⁴

En esta obra la compositora de un paso más allá en la experimentación con la grafía analógica y la intervención de los intérpretes en la toma de decisiones, con la intención de que cada ejecución de la misma tenga características distintivas y sea, por lo tanto, única.

La experimentación sobre la duración de la obra se ve aquí claramente reflejada, así como también la inclusión de intervalos tanto disonantes como consonantes dentro de redes que conforman los módulos.

“En sus dos secciones se establecen redes interválicas con diversos grados de consonancia”.

“Es una experiencia de contabilizar los tiempos de permanencia de cada sonido. A lo largo de la obra esos números se van disolviendo para que los intérpretes puedan así poner algo personal, espontáneo.”

¹⁴ Palabras pronunciadas por M.T. Luengo previas al concierto en el que se estrenó la obra.

ECOS POR TUPAC
I MARIA TERESA LUENGO

① 92 M.M.

Fl. entol.

Clar. Bajo

Vc.

(4) 3 (5) 4 (5) 3 (2) 2 (3) 3

(4) 3 (5) (5) 3 (2) 2 (3) 3

P P P

②

(6) 3 (4) 1 (2) 1 (4)

(6) 3 (4) 1 (2) 1 (4)

P mp P mp

③

(5) (4) 2 (7)

(5) (4) 2

P mp P mp P mp

④

(1) (2) (3) (4) (2) (2) (2) (2) (4)

(2) (3) (2) (2) (2) (1) (2) (4)

mp mp f

Bo. As. (Argentina) 30/11/85. Derechos reservados.

Ejemplo 23 - *Ecos por Tupac*: experimentación temporal

Handwritten musical score for a piece titled "Ecos por Tupac: redes". The score is divided into four systems, each containing two measures. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings.

System 1 (Measures 30-31):

- Measure 30: Treble staff has a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. Bass staff has a half note G3, quarter note A3, and quarter note B3. Dynamic markings include *mf*, *mf (incisivo)*, and *mf*.
- Measure 31: Treble staff has a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. Bass staff has a half note G3, quarter note A3, and quarter note B3. Dynamic markings include *mf*, *f*, and *mf*.

System 2 (Measures 32-33):

- Measure 32: Treble staff has a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. Bass staff has a half note G3, quarter note A3, and quarter note B3. Dynamic markings include *f*, *mf*, and *f*.
- Measure 33: Treble staff has a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. Bass staff has a half note G3, quarter note A3, and quarter note B3. Dynamic markings include *f*, *mf*, and *f*.

System 3 (Measures 34-35):

- Measure 34: Treble staff has a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. Bass staff has a half note G3, quarter note A3, and quarter note B3. Dynamic markings include *f*, *mf*, and *f*.
- Measure 35: Treble staff has a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. Bass staff has a half note G3, quarter note A3, and quarter note B3. Dynamic markings include *f*, *mf*, and *f*.

System 4 (Measures 36-37):

- Measure 36: Treble staff has a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. Bass staff has a half note G3, quarter note A3, and quarter note B3. Dynamic markings include *p*, *p*, and *p*.
- Measure 37: Treble staff has a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. Bass staff has a half note G3, quarter note A3, and quarter note B3. Dynamic markings include *p*, *p*, and *p*.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo/mood is indicated as "Tranquilo" at the beginning of the fourth system.

Ejemplo 24 - Ecos por Tupac: redes

Taumanía (1986)

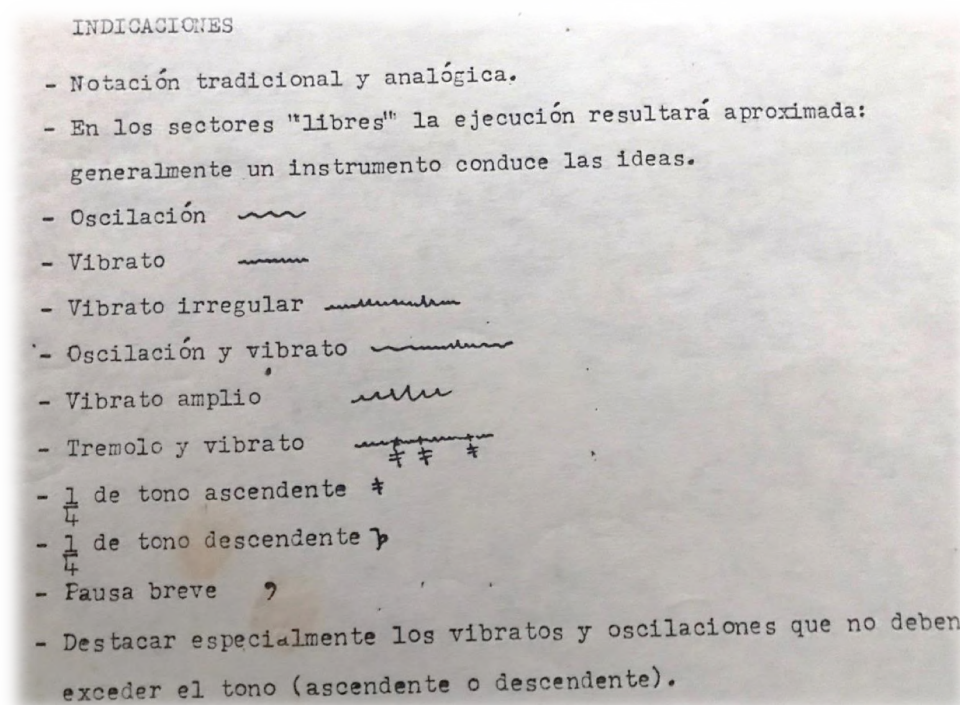
- Género: Música de cámara.
- Orgánico: teclado eléctrico, flauta, clarinete, metales y cuerdas.
- Estreno: 12 de noviembre de 1985 en el Centro Cultural General San Martín, con el auspicio del Fondo Nacional de las Artes.
- Premio: Primer Premio del Fondo Nacional de las Artes.

No hay partitura de la obra pues se trata de una improvisación realizada para el cortometraje homónimo de Pablo Delfini e inspirada en los dibujos de Ricardo Tau. Solamente existe una grabación del día del estreno.

Las aguas de la Luz (1988)

- Género: Música de cámara
- Orgánico: 2 flautas, clarinete bajo, violín y violonchelo
- Premio: 1988, Premio Trayectoria del Fondo Nacional de las Artes.
- Movimientos: I. Las aguas de la luz; II. Saltos transparentes; III. Nudo de agua; IV. Vi un mar de cristal y fuego.

La partitura contiene indicaciones precisas para la correcta interpretación de la grafía utilizada.



Ejemplo 25 –*Las Aguas de la Luz*: indicaciones para la ejecución

Esta obra representa el paso siguiente en la experimentación gráfica: la liberación del aspecto melódico de los módulos.

Ejemplo 26 -Las aguas de la Luz liberación melódica

I.- Las aguas de la luz

“Es transparente. Se han utilizado solamente los instrumentos agudos.
Los instrumentos se presentan en forma canónica, imitativa.”

II.- Los saltos transparentes

“Aparecen simultáneamente los cinco instrumentos.
Se distinguen dos planos: uno superior (los tres instrumentos agudos y otros más melódico representado por los instrumentos graves recién incorporados —especialmente los saltos del clarinete bajo y que más adelante son retomados por las flautas sobre notas tenidas vibrantes).”

III.- Nudo de agua

“Sobre una nota vibrante del violonchelo las flautas realizan sonidos puntuales con notas más melódicas del clarinete bajo.”

IV.- Vi un mar de cristal y fuego

“Es un juego de densidades sustentado por los pedales y su velocidad se acelera en el apremio de los grupos de sonidos puntuales de diferentes cantidades de notas.
El movimiento se interrumpe abruptamente; sobre notas tenidas se desarrolla una melodía libre del clarinete bajo que desemboca en un final con alternancia del quinteto.”

De esta obra surgen varias obras posteriores, especialmente *Vi un mar de cristal y fuego*.

Salto transparentes I (1990)

- Género: Música para instrumento solo.
- Orgánico: piano.
- Estreno: 1º de julio de 1993 en el Salón Dorado del Teatro Colón de Buenos Aires, interpretada por la dedicataria.
- Dedicatario: Dina Lopszyc.

En esta obra la compositora regresa a la escritura para piano solo. Es importante destacar que, en cada una de las etapas compositivas de María Teresa Luengo, aparece el piano —ya sea en calidad de solista, como integrante de un grupo de cámara o como contrapeso de una obra electroacústica—; tal vez, como recuerdo subyacente de aquella experiencia de la infancia que tanto significado tuvo en su decisión de dedicarse a la composición musical, es decir, la búsqueda del sonido interior.

“En la década del 70 y del 80 había comenzado a experimentar con los *pitch class sets* de Allen Forte adaptados libremente por mí. En ese momento pertenecía a la agrupación Nueva Música cuyo director artístico era el compositor Francisco Kroepfl, quien estaba trabajando esa técnica de análisis con idea de utilizar la clasificación de las tensiones de los intervalos para la composición. Esta manera de considerar los intervalos en esta obra producen un cierto enfoque *minimal*.

La imagen interior está relacionada con el libro *Las enseñanzas de Don Juan*, de Carlos Castaneda.”

Nave Radiante (1996)

- Género: Música de cámara.
- Orgánico: violín y piano.
- Estreno: el 9 de octubre de 1996 en el Salón Dorado del Teatro Colón de Buenos Aires.
- Dedicatario: María Teresa Etchevertz, madre de la compositora.
- Movimientos: Tema; Variación I: Luz; Variación II: Al augur que mueve las estrellas del cielo; Variación III: Líneas de oro en el acantilado; Variación IV: Miniaturas; Variación V: Una hora antes de partir.

“El título, *Nave radiante*, alude a la energía del espíritu de mi madre y el subtítulo, *Viaje al po-niente*, representa el derrotero imaginario de la barca de Osiris.

Toda mi vida he unido mi vocación por la música con mi pasión por las artes plásticas. Esta partitura es una sucesión de diseños visuales que nacen de la visión de mi madre recortada en lo alto juntando piedras en los bordes filosos de los acantilados para construir sus miniaturas. Las líneas melódicas (especialmente las del violín) representan esas aristas iluminadas por el sol del atardecer. Ella juntaba diversos materiales (piedras, vidrios, pinzas de cangrejos, caracoles, etc.); pero no lo hacía al azar sino que se concentraba en determinado tipo, lo cual daba unicidad a la materia utilizada, y no las modificaba, sino que descubría la forma que ellas poseían. Mis sonidos, en su diversidad, tienen esa misma unicidad en lo que se refiere al material utilizado y representan la fusión entre lo conceptual y el descubrimiento de vivencias muy profundas.”

“En esta obra hay que señalar, además, la presencia de un fuerte contacto con imágenes visuales, a través de una elaboración no comparativa y otros elementos discursivos con semejanzas de perfiles de alturas de mesetas y deslizamientos.

Es una obra escrita totalmente por módulos (40 en su totalidad), cada uno de los cuales contiene una idea absoluta, una idea parcial y una mixta.”

The image displays three modules of a musical score, labeled 17, 18, and 19. Each module consists of two staves. Module 17 features a series of notes with dynamic markings such as *f*, *mf*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, *f*, *ff*, and *fff*. Module 18 shows a more complex arrangement with many notes and dynamic markings including *f*, *mf*, *f*, *ff*, and *f*. Module 19 includes a section with the word "triumfante" written above the notes, and dynamic markings like *f*, *mf*, *f*, *mf*, and *f*. The notation is highly detailed, with many slurs and accents, suggesting a complex and expressive musical piece.

Ejemplo 27 - *Nave Radiante*: módulos

“Esta obra responde formalmente a un tema con variaciones, pensadas como módulos cerrados pero interdependientes. Cada módulo es una forma en sí misma; está conformado por ideas separadas por descansos (comas) y calderones (de diferente formato según la duración).

La grafía es analógica, si bien tiene elementos de otras grafías, los mismos se encuentran combinados con elementos propios y/o adaptados a mi pensamiento.

Hay notas principales y secundarias.

El tema se compone de tonos y semitonos con tendencia a subir dentro de un ámbito muy acotado.

Los silencios son con contenido; son espejos de las secuencias.

Es tema con variaciones porque siempre hay un segmento sutil o un sonido que recuerda algún elemento del tema, pero no porque se varíe el tema como tal.

Es como si tuviera una vida o un crecimiento vegetal, en el cual siempre le van saliendo más hojas.

Cada módulo está pensado como una forma A-B-A o similar en sí mismo.

La tonalidad está como imbricada en la obra, aunque no se la percibe como tal, sino como una pseudo-tonalidad dada por un grupo de consonancias.

La obra surge de una continuidad de regiones de intervalos consonantes y/o disonantes. Las regiones están estructuradas también desde el punto de vista del ritmo.

La melodía oscila entre grupos conformados por intervalos más consonantes o menos disonantes o consonantes y disonantes a la vez.

En la línea melódica son importantes las ligaduras de expresión que señalan los motivos y ligaduras de expresión subordinadas.

Las ideas melódicas están separadas por comas. En ellas se encuentran deslizamientos pianísticos y llegadas a mesetas.”

The image displays two systems of handwritten musical notation, labeled 18 and 19. Each system consists of two staves. The notation is highly expressive, featuring numerous slurs, ties, and dynamic markings such as *f*, *mf*, *ff*, and *p*. The melodic lines are characterized by frequent slurs and ties, suggesting a continuous, flowing movement. The notation includes various accidentals and note heads, with some notes being beamed together. The overall style is that of a composer's sketch or a personal manuscript, emphasizing the expressive and structural elements of the music.

Ejemplo 28 - *Nave Radiante*: deslizamientos y mesetas

“El ritmo es aleatorio conformado por figuraciones breves y/o de larga duración. El valor está determinado por la extensión de las plicas. Los grupos que deben ser más rápidos tienen la plica cortada por una o más líneas transversales.

Los calderones presentan dos aspectos: redondo (el común) y cuadrado (de mayor duración). Entre los silencios se encuentran: el de redonda tradicional y las comas. A veces, el de redonda tiene un calderón encima que indica una duración mayor.

El paisaje latente es la playa de los acantilados, como si mi madre estuviera saltando entre los acantilados, por la espuma del mar. La obra está enriquecida por el paisaje. De ese paisaje surgen los títulos de las variaciones.

La última variación tiene un título inspirado en una litografía de Morel.”

En las palabras precedentes puede apreciarse el valor que la compositora otorga a los silencios, los cuales son tratados en un plano de igualdad con los sonidos.

Vi un mar de cristal y fuego (1997)

- Género: Música de cámara.
- Orgánico: dos flautas, clarinete bajo, violín, violonchelo y piano.
- Estreno: 26 de septiembre de 2001 en el Salón Dorado del Teatro Colón de Buenos Aires.
- Movimientos: Visión I: un prodigio admirable; Visión II: Cuatro ángeles y las copas; Visión III: Vi un mar de cristal y fuego; Visión IV: Cítaras eternas; Visión V: Vuelos abismales

Inspirada en el Apocalipsis de San Juan 15-2-4 (“[...] Vi también un mar como de cristal mezclado con fuego. De pie, a la orilla del mar, estaban los que habían vencido a la bestia, a su imagen y al número de su nombre. Tenían las arpas que Dios les había dado y cantaban el himno de Moisés, siervo de Dios [...]”).

Una vez más puede observarse aquí la profunda fe cristiana que atraviesa la obra y, más aún, la vida de María Teresa. Las imágenes del Apocalipsis son tomadas por la compositora como símbolo de la esperanzada promesa que se hará realidad —según las palabras de San Juan— con el advenimiento de la Ciudad de Dios, el día del Juicio Final.

En esta obra puede observarse un gesto característico de la escritura pianística de la compositora, que ella denomina “aleteo”: reiteración veloz del sonido y apoyaturas breves. Este gesto se encuentra reiterado en varios momentos de ésta y de otras obras.

Handwritten musical score for a string quartet, featuring five staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

Ejemplo 29 – *Vi un mar de cristal y fuego*: aleteo

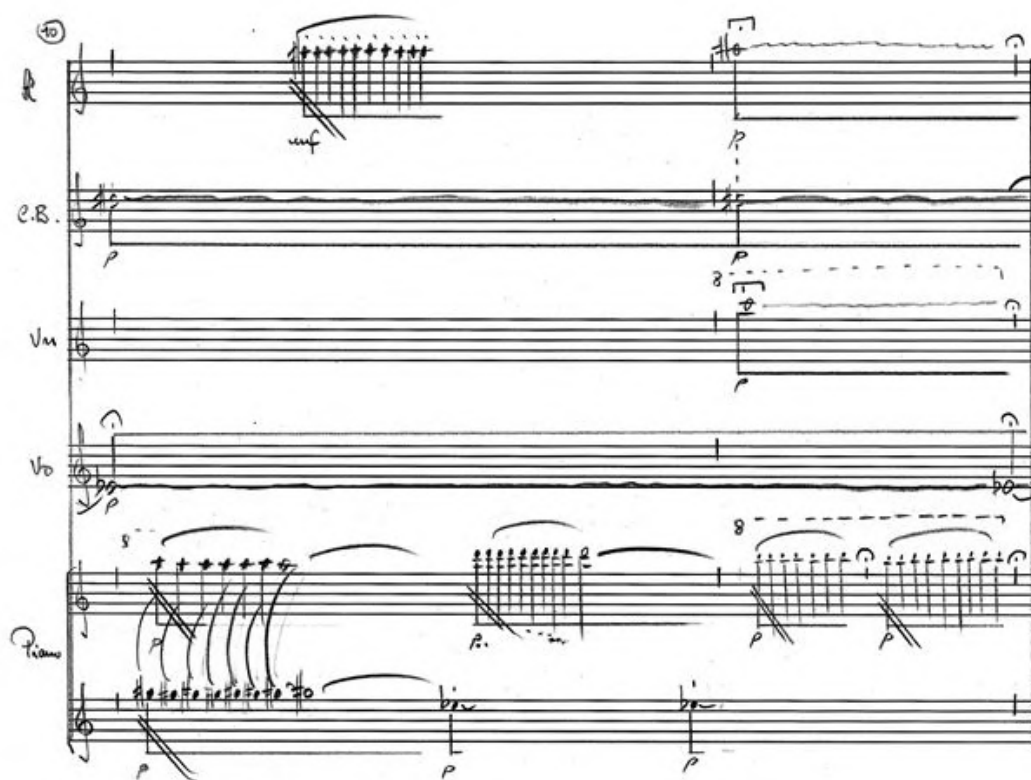
Tan diverso y tan uno (1998)

- Género: Música de cámara.
- Orgánico: flauta, clarinete bajo, violín, violonchelo y piano.
- Estreno: 16 de julio de 1998 en el Salón Dorado del Teatro Colón de Buenos Aires.

La búsqueda de una explicación filosófica a uno de los planteos fundamentales del ser humano es plasmada gráfica y auditivamente en esta obra en tres movimientos.

“Así como Dios es Uno y Trino, la búsqueda de esa unidad dentro de la diversidad que nos rodea es un anhelo de todo ser humano.”

Nuevamente acá aparece con claridad el “aleteo” pianístico, esta vez replicado por la flauta:



Ejemplo 30 – *Tan diverso y tan Uno*: aleteo

La grafía analógica llega aquí a una complejidad mayor y la libertad en la ejecución se manifiesta por medio de indicaciones de partida y llegada de los sonidos, dejando a la elección de los intérpretes el camino a recorrer entre ambos puntos:

(30)

fl

C.B.

Vm

Vo

P.

(31)

fl

C.B.

Vm

Vo

P.

Ejemplo 31 - *Tan diverso y tan Uno*: libertad en la ejecución

34

Flute (Fl.)

Clarinet Bb (Cl. Bb)

Violin (Vn)

Viola (Vo)

Piano (P)

mf

f

rit.

35

Flute (Fl.)

Clarinet Bb (Cl. Bb)

Violin (Vn)

Viola (Vo)

Piano (P)

mf

f

ff

rit.

Ejemplo 32 - *Tan diverso y tan Uno*: mayor complejidad

TERCERA PARTE: NUEVAS SONORIDADES

Obras:

Ab Solum (1973)¹⁵
Bloque de sensaciones (1999)
Now (2001)
El pensamiento fugaz y la eternidad (2002)
El Cíclope (2003)
Leónidas (2003)
Perseidas (2003)
Salto transparentes II (2004)
Salto transparentes III (2004)
Ciclo Somuncurá: I - Horizonte en movimiento (2005)
Ciclo Somuncurá II - Piedra que rueda (2005)
Ciclo Somuncurá III - Tierra que habla (2004)
Bajo del Gualicho (2005)
Noche del Ngillatum (2007)
Quinto Sol I – A contrasol (2007)
Quinto Sol II – Nabui Ollin (2009)
Partículas (2010)

“La necesidad de liberar a los instrumentos tradicionales de la grafía a la que estaban circunscritos y poder incursionar en la aleatoriedad se vio satisfecha mediante una beca de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires, circunstancia en la que, en 1973, comencé a experimentar en la música electroacústica y en sus posibilidades ilimitadas en todos los parámetros. Tuve la certeza que era lo que deseaba.”

A respecto, aclara Cecilia Castro:

“Su llegada al CICMAT en la primera mitad de la década del ‘70 significó la posibilidad de componer y experimentar con tecnologías como el ARP 2600 y el Convertidor Gráfico Analógico, inventado por Fernando von Reichenbach para controlar osciladores mediante grafos que representan diferencias de voltaje. Pero, a diferencia de las tendencias mayoritarias en la época, el contacto con medios y materialidades sonoras electrónicas no supuso para Luengo abandonar la relación que había construido hasta ese entonces con las técnicas de composición más tradicionales. Por el contrario, es en el encuentro entre esa tradición musical y la innovación tecnológica donde ella encuentra ‘lo absoluto’.

Teresa sostiene que las infinitas posibilidades de combinación tímbrico texturales de la música electrónica hacen de ella una máquina generadora de recursos con la capacidad de afectar; pero señala que el material electrónico en sí mismo no es narrativo. Es por ello, que el uso de armonías, consonantes o no, atraviesan sus obras electroacústicas como destellos emotivos que transforman la sustancia inorgánica de la electrónica en anomalías orgánicas. Estas texturas, de alturas definidas en apariencia, se revelan como estratos —geológicos, de la piel o de la memoria— que densifican y resignifican los sonidos sintetizados. El sonido se carga así de historias que provienen de otro lugar y otro tiempo. En esa conjunción se construyen tím-

¹⁵ Cronológicamente corresponde al período precedente.

bres familiares pero indescifrables, geografías conocidas pero invisibles: hay un uso de las técnicas de composición tradicionales que permite encender lo emotivo en lo electrónico.”¹⁶

Es necesario —a fin de comprender la estética de María Teresa— enfatizar en el hecho de que, si bien encuentra en la electrónica la posibilidad del manejo del timbre y del espacio sonoro, nunca abandona la manera en cierto modo ‘tradicional’ de estructurar sus obras; sino que utiliza el nuevo material como un elemento más para transmitir sus ideas expresivas y, por ello, sus obras electroacústicas están siempre cargadas de elementos narrativos, recuerdos y paisajes que se vuelven sonido.

“La música electrónica de María Teresa Luengo puede ser pensada como un lugar indefinido entre el mundo autobiográfico y la ficción plena. Aquí la electrónica es la materia que permite expandir lo vivido hacia el terreno de lo imaginado, el mundo del sonido acústico hacia el plano de los sonidos posibles. El mundo de las emociones hacia el mundo de las afectaciones.”¹⁷

Ab Solum (1973)

- Género: Música electroacústica.

Obra compuesta en el CICMAT (Centro de Investigación en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología de la Ciudad de Buenos Aires) con sintetizador ARP y estrenada en dicho Centro el 21 de febrero de 1974. Recibió una Mención Especial otorgada en el Concurso TRINAC 1986.

La obra consiste en un amplio desarrollo en un solo movimiento. Puede considerarse lírico-dramática, por momentos agresiva en su sonoridad, con reminiscencias de la música instrumental.

“Me propuse destacar la continuidad melódica como fin esencial: esa reminiscencia de sonoridad instrumental a través del sonido electrónico, especie de transmutación alquímica del material sonoro, le proporciona el nombre a la obra, siendo *Ab Solum* una de las designaciones secretas que los iniciados en el Gran Arte daban a la piedra filosofal. Los antiguos alquimistas, entre otras designaciones, llamaban *Ab Solum* a dicha piedra filosofal, la cual se obtenía precisamente por varias mutaciones.”

“Con diversos materiales elaboré un material principal y, siguiendo un procedimiento netamente contrapuntístico, comencé a sumar dicho material sobre sí mismo, hasta obtener una masa coral.

¹⁶ Castro, Cecilia. “La música de María Teresa Luengo: un tratado sonoro de geografías fantásticas”. Escrito facilitado por la autora; este artículo junto con otros de diferente autoría será publicado próximamente por la Editorial Dobra Robota en un libro dedicado a mujeres compositoras.

¹⁷ Castro, Cecilia, *op. cit.*

Por otra parte, alguno de los materiales iniciales fueron seleccionados intencionalmente: A) giros de intervalos resolutivos, B) sonidos tímbricamente semejantes a los que producen algunos instrumentos tradicionales. Dichos sonidos, al ser reconocidos, se transforman o mutan. Esta característica de la obra me llevó a encontrar su nombre”.

Al respecto, señala Cecilia Castro:

“Se trata de una obra compuesta por una sucesión de timbres sintetizados, cuyas superposiciones desembocan en una progresión armónica confusamente ascendente, provocando la sensación de un movimiento en vertical que demanda fuerzas acrobáticas para mantenerse en pie.

En la música de Luengo el absoluto no es algo separado, abstracto y descarnado: acontece cada vez que los recursos combinatorios y la lógica maquina de la electrónica engendran particulares vividas y experimentadas a través del cuerpo.”¹⁸

Bloque de sensaciones (1999)

- Género: Música electroacústica.

Esta obra se basa en dramáticos pulsos que van creciendo en intensidad de manera inexorable. Esta reiteración motívica altera en el oyente la percepción del concepto del tiempo real y —al incorporar las sensaciones que la audición provoca en quien las escucha— transforma la composición electroacústica en una experiencia decididamente humanizada.

“En esta pieza, Luengo moldea el flujo del tiempo atendiendo al modo en que es experimentado y nos sumerge en una estructura que se manifiesta a través de la sensación de un tiempo que se detiene. Pero detrás de esa aparente inmovilidad, María Teresa altera sutilmente cada uno de los pulsos eléctricos que se suceden, modificando la densidad, amplitud e intensidad de la superficie sonora que se despliega en la obra.”¹⁹

Now (2001)

- Género: Música electroacústica.
- Estreno: Buenos Aires, 2003, en La Scala de San Telmo.

Con excepción de *Ab Solum*²⁰ (1973), esta obra, junto con *Bloque de sensaciones* (1999), inaugura la importante serie de obras electroacústicas que se extiende lo largo de diez años consecutivos.

Es una obra breve —dura tan sólo 2’ 6”— que, precisamente, representa la fugacidad del hoy por medio de pequeños destellos que se disparan intermitentemente. Hacia el

¹⁸ Castro, Cecilia, *op. cit.*

¹⁹ Castro, Cecilia, *op. cit.*

²⁰ La cual, como ya se ha indicado, pertenece al período precedente.

final de la obra, humanizando el discurso, aparece una voz que se levanta de pronto como un grito de permanencia frente al continuo devenir de los tiempos.

El pensamiento fugaz y la eternidad (2002)

- Género: Música electroacústica.
- Estreno: 2003, en La Scala de San Telmo de Buenos Aires, con el auspicio de la Asociación Cultrum.
- Dedicatario: a la artista plástica Otilia Porcel.

Como complemento de la obra anterior, ésta propone la dualidad existente entre la ‘fugacidad’ de la vida terrenal y la ‘eternidad’ de la promesa de una vida futura basada en la fe —ambos conceptos tomados como elementos estructurantes sintetizados en un juego espacio-tiempo—, utilizando sonoridades que se esfuman y otras que permanecen.

Por momentos se aprecian sonidos brillantes, filosos como rayos o cuchilladas, que generan puntos de fuga, dando sensación de movimiento y cambio en contraposición a los materiales vocales que generan idea de permanencia, desdibujando de esta manera los límites entre lo acústico y lo electrónico, en un búsqueda —un vez más— de lograr una ‘humanización’ de las obras electroacústicas.

El Cíclope (2003)

- Género: Música electroacústica.
- Estreno: Buenos Aires, 2003, en el Museo Sívori, con el auspicio de Artistas Premiados Argentinos.

Esta obra puede considerarse una cantata narrativa aunque sin un texto, ya que cuenta, siguiendo a Ovidio, la historia del amor del cíclope Polifemo por la ninfa nereida Galatea.²¹ La furia del desafortunado Cíclope y el lamento de la desconsolada Galatea son elementos reconocibles a lo largo de la obra, por medio de la manipulación electrónica de sonidos grabados y su pertinente mezcla.

En esta obra la autora ‘humaniza’ una vez más la composición electroacústica, con la incorporación —distinguible no obstante la manipulación ejercida sobre ella— de la voz

²¹ El poeta Filóxeno de Citera (siglos V y IV a.C.) en su ditirambo *Cíclope* o *Galatea* trató por primera vez el desdichado amor de Polifemo por Galatea. La historia es retomada por Teócrito (c. 275 a.C.) en dos poemas sobre el tema y finalmente es recogida por el poeta romano Ovidio (n. 43 a.C.) en *Las Metamorfosis*, quien es el responsable de introducir el personaje de Acís. Según la versión de Ovidio, cuando Galatea rechazó al cíclope Polifemo en favor de un pastor siciliano llamado Acís, el Cíclope, llevado por los celos, mató a Acís arrojándole una piedra. Ante esto, Galatea transformó la sangre de Acís en un río homónimo de Sicilia.

humana, la cual por momentos emite fonemas como solista —que ora sugieren la vida y ora se tornan en un lamento de muerte— para luego confluir en una masa coral, sostenida en ambos casos por un plano electroacústico envolvente.

Leónidas (2003)²²

- Género: Música electroacústica.

Esta obra se completa con *Perseidas*, en la cual la mirada de la compositora se dirige— desde la tierra— no hacia ella, sino hacia el espacio infinito y misterioso. Consta de dos pequeños fragmentos temáticos contrastantes en lo que hace a su altura y textura, los cuales se presentan alternadamente a intervalos irregulares, dando sensación de una inestable quietud que se desarrolla en un no tiempo, símbolo del cambiante e inmutable espacio infinito.

Perseidas (2003)²³

- Género: Música electroacústica.

Posee elementos en común con la obra precedente en lo que se refiere a que también presenta oposiciones de alturas y texturas que generan, en su continuo diálogo sin tiempo, un ambiente semejante al de *Leónidas*.

Ambas representan una mirada asombrada y un intento de aproximación a los insondables misterios del cosmos.

Salto transparentes II (2004)

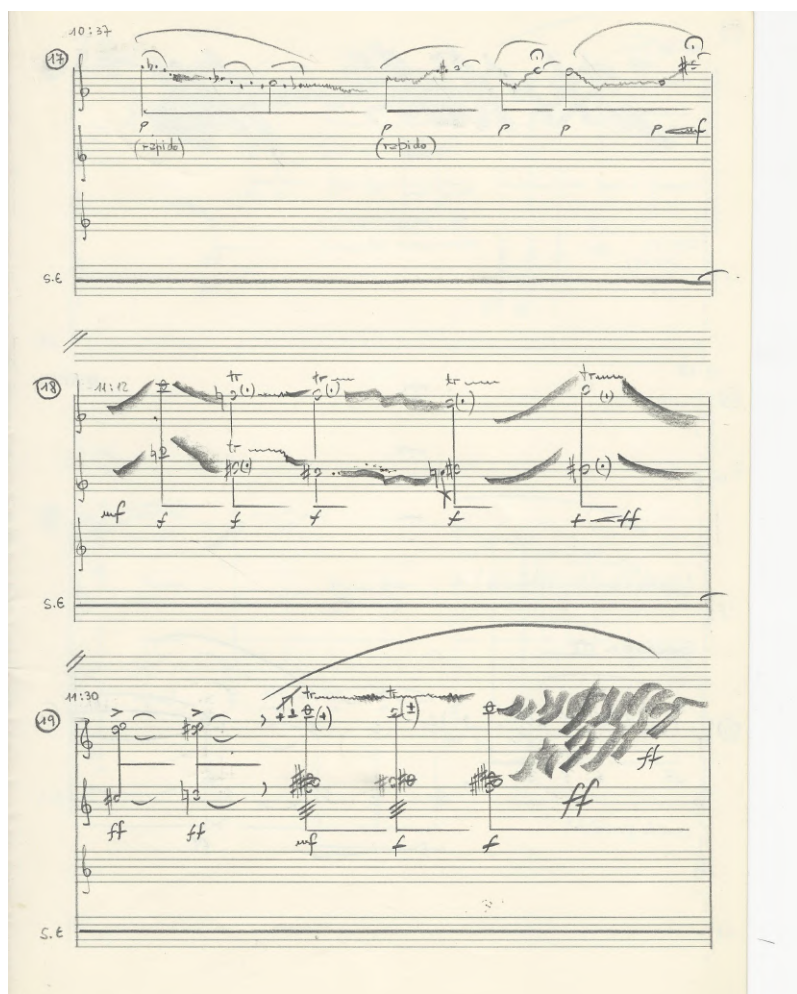
- Género: Música con medios mixtos.
- Orgánico: piano y sonidos electrónicos.
Estreno: Buenos Aires, el 20 de agosto de 2005 para la Asociación Cultural Pestalozzi.
- Dedicatario: a la pianista Nora García.
- Edición: CD editado por la dedicataria.

²² Se conoce con el nombre de Leónidas a una lluvia de meteoros que se produce anualmente. Su nombre proviene del hecho que los trazos de los meteoros parecieran provenir de la constelación de Leo. Dichos meteoros, de rápida trayectoria, son por lo general de tonalidad rojiza y dejan tras de sí una estela de color verde.

²³ Al igual que las Leónidas, las Perseidas son una lluvia de meteoros anual con su radiante en la constelación de Perseo. También se las conoce con el nombre de “lágrimas de San Lorenzo” debido a que, durante la Edad Media y el Renacimiento, se asoció su aparición a la noche en que se recordaba el martirio de dicho Santo y se las identificó con las lágrimas vertidas por San Lorenzo al ser quemado en la hoguera.

Tal como se señala en la portada de la partitura original, al utilizar la notación analógica, se pretende lograr una ejecución aproximada. En varios momentos, la compositora se limita simplemente a sugerir gráficamente el tipo de gesto que desea, sin brindar mayores precisiones.

Deriva de la obra homónima de 1990, la cual se le suma una parte electroacústica y es la primera de las tres obras escritas por María Teresa para medios mixtos (piano y sonidos electrónicos).



Ejemplo 33 – *Saltos transparentes II: gestos libres*

Saltos transparentes III (2004)

- Género: Música electroacústica.
- Estreno: 2 de diciembre de 2005 en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, en el transcurso del Encuentro Americano de Música Contemporánea.

Es la versión puramente electroacústica de la obra anterior.

Ciclo Somuncurá

- Género: Música electroacústica.
- Estreno: El ciclo completo fue estrenado en Buenos Aires el 24 de septiembre de 2006, en el Auditorio Santa Cecilia (FACM-UCA).

La obra, que Castro muy acertadamente describe como “una especie de tratado sonoro de geografía fantástica”²⁴, está inspirada en la meseta homónima y es un ciclo de tres piezas que tanto pueden ser escuchadas como una obra en tres partes, o ser consideradas como tres obras independientes con una temática común. El ciclo completo fue revisado en 2008.

Ciclo Somuncurá: I. - Horizonte en movimiento (2005)

“La Patagonia es un horizonte infinito, una línea dura y radiante al amanecer; mansa, ondulada, plateada o bruscamente quebrada en trazos filosos y abismales y que de pronto el gran viento barre: los ariscos perfiles se diluyen en masas algodonosas de color marrón cobre y los llanos son cubiertos en instantes por los médanos vivos, y los cañadones gimen en su tránsito ululante a mundos primordiales y los montes de chañares y piquillines se sacuden y resueñan convertidos en instrumentos mágicos, pulsados por los caprichosos dedos y apretados abrazos del ventarrón. El horizonte es una masa huidiza, en movimiento constante y que de pronto se desprende de sus propios confines y llega hasta nosotros y nos envuelve, nos quema o nos congela y se va precipitadamente. A nuestro lado, en el suelo gris, quedan unas piedras negras y brillantes y algunos huesos blancos. Elungasum es la diosa o señora, dueña del viento que es su aliento y con gran poder para petrificar o petrificarse, los huesos blancos le pertenecen.”

Ciclo Somuncurá: II.- Piedra que rueda (2005)

“La meseta de Somuncurá, colosal pirámide trunca, es el centro del desierto patagónico. Tierra tehuelche. En su superficie hay ojos de agua y, entre los repliegues de su baso, arroyos y manantiales donde, ajena al mundo, se desliza la mojarra desnuda: no tiene escamas. En torno del agua se agrupan las familias. Generalmente, a principio del otoño llega saltarina la temible piedra que rueda. El dueño de la tierra tiembla, ¿hace pacto con ella? ¿Le guarda rencor?... es bueno que olvide cualquier incumplimiento de la piedra, es mejor ‘hacer las paces’... y volver a pedir salud para la familia y buena cosecha... La piedra es muy testaruda, hay que rogar y rogar.”

Ciclo Somuncurá: III.- Tierra que habla (2005)

“Somuncurá quiere decir ‘la piedra que habla’. Pero se prefiere traducir como ‘la tierra que habla’, porque hace referencia a que toda la meseta habla, la tierra en su conjunto y desde sus profundidades habla... y no es el viento, que no deja de hacer lo suyo, puesto que entra por alguna caverna y sale por otra, a gran distancia... No, es el interno rumor que se escucha acercando el oído a la tierra, junto a alguna grieta. Si no es el viento, ¿qué es?... el agua, el agua, el agua, la misma que sorprende en los misteriosos arroyos de la base. Toda Somuncurá es agua. Cientos de cascadas que rugen en su interior, laberintos por los que corre el agua tumultuosa, cascadas subterráneas que se escurren en otros cauces. Cursos que se iluminan súbitamente por un haz de luz que se ha entrado serpenteando desde la superficie. Un mundo bellísimo, un mundo que habla al mundo, un mundo que hay que escuchar.”

²⁴ Castro, Cecilia, *op. cit.*

En un viaje realizado de pequeña con sus padres, la compositora describe las fuertes sensaciones que, ya desde entonces, el paisaje sureño suscitaba en ella:

“[...] nos encontramos con la meseta de Somuncurá. Yo sentía por ésta una gran atracción; me gustaba ver el interminable horizonte azul y las bajas nubes de polvo que se ponían en movimiento. Sus líneas se quebraban, aparecían y desaparecían...

Además caían sobre la meseta, desde siempre, peligrosos meteoritos. Al chocar muy fuerte, violentamente, rodaban barranca abajo. Penetraban más de una vez en alguna carpa de cuero, precaria vivienda tehuelche. Ellos les temían y consideraban piedras mágicas que ruedan. Si la piedra que rueda los visitaba una sola vez la amaban y pensaban que les traía suerte en la alimentación de todo el año. En la meseta adoraban a una diosa: Elungasun, que aparecía de noche y tenía cara de milodón (dinosaurio patagónico). No era muy buena y yo le preguntaba a mamá si nos haría algo malo. Ella sonriendo me decía que no, que yo me llamaba María Teresa y era un nombre muy fuerte!!!”

Un nuevo intento por ‘humanizar’ la composición electroacústica es plasmado en este ciclo a través de la evocación de la naturaleza y de las reacciones afectivas que ésta provoca.

*El Bajo del Gualicho: de Huellas y Hechizos (2005)*²⁵

- Género: Música electroacústica.
- Estreno: Buenos Aires el 17 de agosto de 2007, con el auspicio del Centro de Estudios Electroacústicos (FACM-UCA).

“El Bajo del Gualicho es una gran cadena montañosa que nace en el Atlántico y muere en el Pacífico; las montañas están huecas... hay profundas grutas.”

“Los indios, con los caballos que llevaban para comerciar y así poder vivir, van hacia el norte por el valle que forman dos montañas paralelas. De noche, esas montañas se llenan de luces y entre esas luces se ve al gualicho y a la diosa de esas montañas que es Elungasun. El cielo parece que se acercara a la tierra y caen muchas piedras del cielo que golpean las montañas y ruedan hasta llegar al centro del espacio que deja la cadena de montañas. Es todo muy misterioso; está todo lleno de sonidos extraños, de pájaros que hacen sus nidos ahí adentro y fundamentalmente del agua, de las inmensas cataratas internas cuyo sonido se multiplica a través de los laberintos.”

“Eso es lo que quise hacer con esta música. Además, la longitud de la misma evoca la larga caminata que los indios deben hacer para atravesar el camino desde el Atlántico hasta el Pacífico.”

²⁵ Situado en el centro-norte de la provincia de Río Negro, el Bajo del Gualicho es un profundo valle cerrado, rodeado por la alta meseta patagónica. Está contorneado por barrancas cruzadas por cañadones, provocadas por arroyos que las cruzan. En él se observan laderas arcillosas, de pendiente suave, que de a poco van perdiendo altitud hasta llegar al fondo, el cual está cubierto por una gruesa capa de sal.

Noche del Ngillatum (2007)²⁶

- Género: Música electroacústica.
- Estreno: Buenos Aires, 20 de septiembre de 2007 en La Scala de San Telmo, organizado por Cultrum.

La impronta que las ceremonias de este tipo dejaron desde su infancia en la compositora se esclarece a través de sus palabras cuando, apelando al recuerdo, describe una circunstancia vivida en una carpa mapuche.

“El auto se detuvo en medio de ‘la nada’.

Sale humito de la tierra, dije yo y señalé con mi dedito, humo que salía como de un pequeño volcán. Papá se bajó del auto al ver salir de la nieve a un hombre en el que inmediatamente reconocimos a un indígena. Sorpresa grande inimaginable.

Hubo una pausa eterna.

Curiosamente, no sentimos miedo. Poco a poco reconocimos una sonrisa. El gesto era amigable. Papá y el mapuche se acercaron y miraron. Papá reaccionó repentinamente y hablaron con señas y gestos y nos señalaban y miraban el grisáceo cielo y el viento que lentamente se presentaba y producía remolinos dando sensación que seres invisibles animaban curiosas danzas blancas. Entrábamos sin saber en un mundo apasionante y misterioso. En eso, desde abajo, apareció una mujer que con un solo gesto se entendió con el indio. La cosa es, que entre el indio y papá nos ayudaron a bajar.

Era una tienda alta de cueros gruesos con una caverna natural o cueva a manera de cocina o estufa con ardientes leños que hacían cálido el espacio. Pero lo rarísimo era la cantidad de mujeres ancianas sentadas en círculo o sentadas en troncos o bancos elementales que abarcaban todo el perímetro de la carpa.

Me quedé dormida con la cabeza apoyada en la rodilla de papá y me despertó un rico olor a carne. A los costados del fuego había varias varillas y de ellas pendían ganchos con tiras de carne de color gris. Entre las cenizas había huevos verdes de perdiz y palomas grandes, desplumadas, pero bien cocidas. Las viejas hablaban mucho, con cierta autoridad. Yo tenía ganas de comer y sed.

Los hombres cortaban pedacitos de carne que colocaban sobre una tajada de galleta, a manera de plato. Con los dientes sujetaban la carne que cortaban con cuchillos filosos.

De mano en mano fue pasando la damajuana.

Toda la tienda estaba oscura pero me aterrorizó el hecho de que flotaban en el aire luces, ora como burbujas...o brillantes ojos blancos... o todo junto.

Suavemente me despertó mamá. Las viejas machi murmuraban casi imperceptiblemente. Una voz aguda interrumpía y se hacía un silencio significativo. Esto se repetía y luego pasaban a otra cosa. Hablaban cantando o implorando, un poco más fuerte, cada vez más fuerte... y cortaba la voz aguda. Todo se repetía igual. Detrás de ellas había, colgando, un poncho y de vez en cuando alguna de ellas se incorporaba y desaparecía tras él.”

²⁶ El vocablo *ngillatum* proviene del idioma mapuche. Es una ceremonia religiosa que funciona como conexión con el mundo espiritual y tiene como finalidad pedir por el bienestar y la fortaleza en la unión de la comunidad o para agradecer los beneficios recibidos. Tienen lugar en un lugar especialmente dispuesto para tal fin.

*Quinto Sol I – A contrasol (2007)*²⁷

- Género: Música electroacústica.
- Estreno: Buenos Aires, 31 de octubre de 2008, con el auspicio del Centro de Estudios Electroacústicos (FACM-UCA).

“El quinto sol es el último sol.”

“La obra parece fría; es una despedida; es el sol que despide a la tierra para que quede flotando en la eternidad. Es una fría despedida de aquello que ha sido el motor en el calentamiento de la tierra.”

“Hacia la mitad aparecen sonidos graves, que recuerdan el sonido de varios violonchelos mezclados con algún timbal que le dan a la obra una sensación de vida, de un Dios no tan terrible de frío sino más cálido.

Hay ráfagas de sonidos breves consonantes para que la música electrónica no pierda el sentido de lo humano. Es una mirada diferente a instrumentos e ideas tradicionales. Son cosas que no están pero que están presentes, que se presienten como tales. Vibra lo antiguo con lo moderno para formar una sensibilidad diferente, única, que nos mueve. Es una masa que nos lleva del pasado al presente y del presente al pasado y nos proyecta hacia la pared de la eternidad. Es un continuo en constante movimiento.”

En el comentario que la compositora realiza sobre esta obra se revelan, con claridad, dos de los elementos clave para lo que ella denomina la “humanización” de la electroacústica: el aspecto melódico, tratado de cierta manera que puede ser considerada ‘tradicional’, y la utilización de los sonidos electrónicos, con el objeto de retrotraer al oyente a experiencias pasadas y provocar en él imágenes asociadas con los conocidos instrumentos acústicos.

El tiempo y el espacio se unen en un único movimiento continuo.

*Quinto Sol II – Nahui Ollin*²⁸ (2009)

- Género: Música con medios mixtos.
- Orgánico: piano y sonidos electrónicos.
- Estreno: Buenos Aires, 4 de diciembre de 2009. Sala Alberto Ginastera. FACM-UCA.

²⁷ Según la cosmovisión mesoamericana, la presente era fue precedida por otras cuatro en cada una de las cuales predominó una de las cuatro fuerzas primordiales del universo: agua, tierra, fuego y aire, cuya oposición, representada por cuatro divinidades, dio como resultado el fin de cada una de dichas eras. En el período siguiente, la quinta edad cósmica, y debido a una cierta armonía entre las fuerzas primordiales, fue posible la vida: es la era del quinto sol.

²⁸ El Nahui-Ollin es uno de los símbolos más poderosos de la mitología mesoamericana. Está plasmado en el centro de la famosa Piedra del Sol y engloba la concepción del universo, del tiempo y del espacio de la cultura nahua; constituye el eje del cual parten los cuatro rumbos del universo y su centro representa el encuentro entre el cielo y la tierra.

La obra está basada en *Quinto Sol I – A contrasol* y consiste en una versión de ésta a la cual se le ha agregado una importante parte para piano, en un reiterado intento por incorporar elementos que humanicen lo puramente electrónico.

***Partículas*²⁹ (2010)**

- Género: Música con medios mixtos.
- Orgánico: piano y sonidos electrónicos.

Es ésta la última de las tres obras para medios mixtos de María Teresa. La presencia dominante del piano forma una plataforma estática sobre la cual se van agregando notas sueltas de dicho instrumento y sonidos electrónicos que terminan por disolverse en el infinito. En ella se vislumbra su interés por los aportes que la física cuántica realizara tendientes a la comprensión teórica del Universo: sus orígenes y proyecciones.

²⁹ Las partículas son componentes fundamentales de la materia.

CUARTA PARTE: SÍNTESIS ESTILÍSTICA

Obras:

El alucinado viaje de la dama lunar (2014)

Presencias II (2016)

Presencias III (2016)

Heptafón II - Gravitaciones (2017)

En esta última parte —y habiendo pasado por la experiencia de la música electroacústica y la composición con medios mixtos— María Teresa llega a una síntesis de su pensamiento estético musical, circunstancia que le permite utilizar libremente los elementos compositivos que ya desde el comienzo se insinuaban en sus obras y que aquí adquieren una acabada unidad formal y expresiva. Lo antedicho se evidencia en el hecho de retomar la composición de obras camarísticas y en la idea de volver sobre obras anteriores, para recrearlas tan profunda y acabadamente que nacen como obras nuevas.

Al respecto, María Teresa aclara que no se trata de un ‘regreso’ en el sentido cabal de la palabra, sino más bien de “tomar figuras tradicionales encaradas libremente”, es decir, integrar la grafía analógica dentro de la tradicional y viceversa.

“Esta interacción entre grafía tradicional y analógica representa, en parte, un aspecto fundacional de su estética que va más allá de la partitura como transmisión de una idea y considera al “objeto partitura” como representación pictórica. En Luengo lo pictórico tiene dos sentidos: el visual, donde la escritura musical se dispone a modo de “imágenes parecidas a un cuadro, que bien podría llamarlas ‘imágenes plásticas’” (María Teresa Luengo, comunicación personal con el autor, 26 de septiembre de 2022), y el poético, donde cada pequeño trozo de música —que ella llama “módulos”—, cada sección, cada movimiento, cada pieza misma, responde a una frase, tiene una representación literaria, es inspirada por un suceso histórico personal o universal, o bien proviene de una mitología. Así, lo ‘pictórico’ y lo ‘poético’ son dos puntos de partida estética fundamentales en su música.”³⁰

Es un consciente intento de lograr una síntesis que, uniendo el pasado y el presente, se proyecta hacia el futuro.

³⁰ Mátteri, Patricio, *op. cit.*

El alucinado viaje de la Dama Lunar (2014)³¹

- Género: Música para instrumento solo.
- Orgánico: piano.
- Estreno: 11 de octubre de 2013 en el Museo de Arte Hispanoamericano, para el Foro Argentino de Compositoras bajo el nombre de *Isis alucinada*.
- Movimientos: I. Elixir cromático; II. Aleteo vital; III. Claro de luna; IV. Nilo profundo; V. Cita de amor; VI. Viaje alucinado.

Esta obra es una verdadera síntesis de la escritura pianística de María Teresa Luengo. Reúne todos los elementos y gestos compositivos en una obra que logra aunar una gran complejidad de escritura con una meridiana claridad de audición.

En todo momento se evidencia la oposición entre situaciones de una gran densidad sonora y claros pasajes melódicos:

1. Elixir Cromático (♩ = 100)

Maria Teresa Luengo (2014)

Piano

mf p mf mf

4 3 3 3 3 3

mf p mf f p

Ejemplo 34 – *El alucinado viaje de la Dama Lunar*: densidad y claridad

³¹ La atracción que sobre la compositora ejercen los mitos y leyendas americanas es sólo comparable a su amor por el mundo del Antiguo Egipto, lo cual le ha llevado a estudiar profundamente sus misterios y su extraordinaria riqueza cultural encerrada en siglos de historia. En este caso, se trata del mito de Osiris —que es asesinado y arrojado al Nilo— y su esposa Isis, en su triste duelo en busca del cuerpo de su esposo, hecho fundamental para la concepción egipcia del orden y el desorden, la muerte y el más allá.

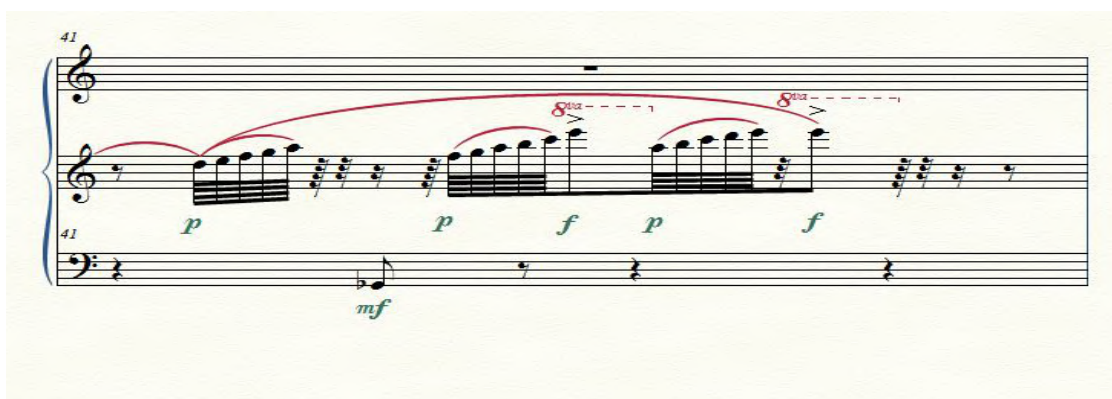
Esta oposición también se manifiesta en lo que se refiere a los registros utilizados:

Ejemplo 35 – *El alucinado viaje de la Dama Lunar*: oposición de registros

Aparecen los y citados gestos característicos:

Ejemplo 36 – *El alucinado viaje de la Dama Lunar*: gesto característicos

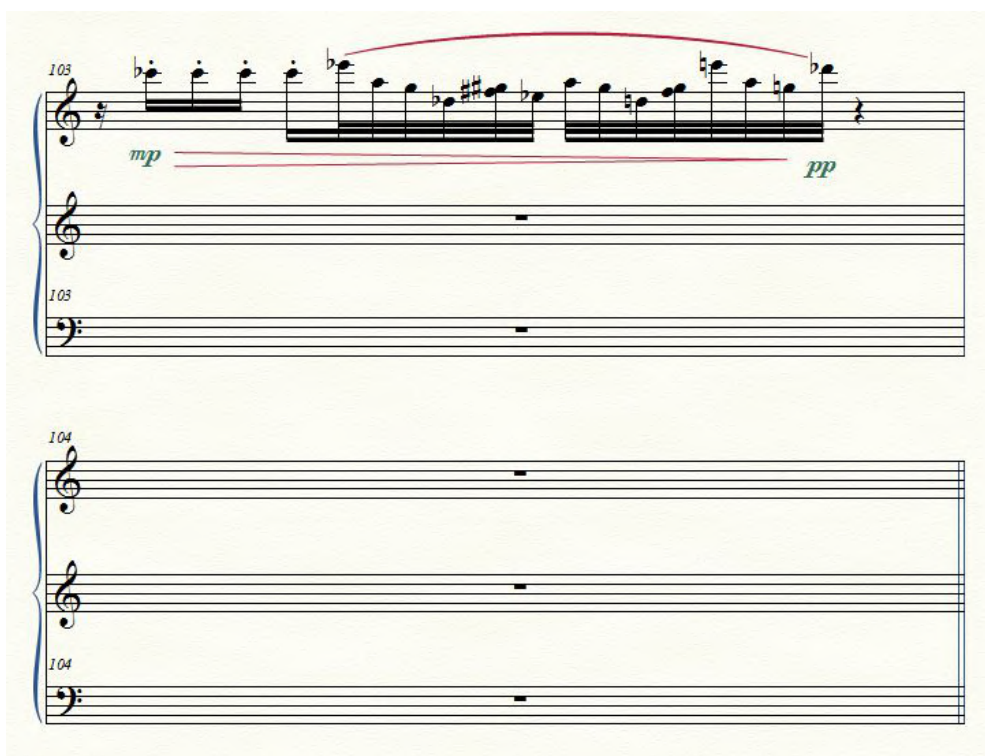
Y los pasajes escalísticos puros ya presentes desde sus primeras obras (*Sonata Sur*):



Ejemplo 37 – *El alucinado viaje de la Dama Lunar*: pasajes escalísticos

Tales elementos —identificables en todo momento— recorren la obra otorgándole una gran unidad temática y una claridad formal innegable.

Lo antedicho adquiere verdadero significado cuando se une al elemento omnipresente en toda la obra de la compositora: el silencio, con igual valor de significado que el sonido.



Ejemplo 38– *El alucinado viaje de la Dama Lunar*: silencio significativo

Presencias II (2016)

- Género: Música de cámara.
- Orgánico: flauta, clarinete y piano.
- Dedicatario: Daniel Bozzani y Voxes Contemporánea.
- Movimientos: I. La palabra olvidada; II. Madrigal para el Señor de los Pasos; III. Vuelos y Presencias.
- Edición: IIMCV – Serie partituras.

Esta obra, si bien se basa en su homónima de 1980, incluye las modificaciones idiomáticas necesarias debidas al cambio en el orgánico.

Presencias III (2016)

- Género: Música de cámara.
- Orgánico: flauta, clarinete bajo, violín, violonchelo y piano.
- Movimientos: I. La palabra olvidada; II. Madrigal para el Señor de los Pasos; III. Tránsitos y Presencias.
- Estreno: 7 de octubre de 2016 en el Museo de Arte Hispanoamericano, para el Foro Argentino de Compositoras.

Si bien se basa en las anteriores, es ésta una versión reelaborada sustancialmente ya que el orgánico no sólo ha sido modificado sino que además ha sido aumentado, pues se trata de un quinteto.

En esta obra se encuentra presente uno de los gestos característicos de las composiciones instrumentales de la compositora, a la cual ya se ha hecho referencia: el ‘aleteo’. Un ejemplo claro se encuentra en el comienzo de la tercera parte: aquí también se trata de la repetición veloz de un sonido que recibe su contestación en apoyaturas repetidas de la flauta.

The image shows a musical score for a quintet. The instruments listed on the left are Flauta, Clarinete en Sib*, Violín, Cello, and Piano. The tempo is marked 'I. Libre (♩ = 120)'. The Flauta part starts with a piano (p) dynamic and features a series of rapid, repeated notes. The Piano part starts with a forte (f) dynamic and features a series of rapid, repeated notes. The Clarinete en Sib*, Violín, and Cello parts are marked with a rest, indicating they are silent at the beginning of the movement.

Ejemplo 39 – *Presencias III*: “Aleteo”

Dicho gesto no sólo abre la tercera sección de la obra, sino que se repite idéntico o en forma espejada en diversos momentos de la misma.

Hepatafón II – Gravitaciones (2017)

- Género: Música de cámara.
- Orgánico: 2 flautas, clarinete bajo, 2 violines, violonchelo y piano.

Si bien esta obra toma como punto de partida *Heptafón I* (1970; para flauta, clarinete en Si bemol, piano y cuarteto de cuerdas), presenta sustanciales diferencias no sólo en lo que respecta al orgánico requerido sino que fundamentalmente constituye una muy importante reafirmación de la escritura analógica utilizada. Cada detalle está cuidadosa y absolutamente pensado y plasmado en la partitura, así como también están indicados en forma detallada aquellos lugares destinados a la improvisación o a la fantasía del intérprete de turno.

La obra representa el equilibrio entre la quietud y el movimiento. Su subtítulo —*Gravitaciones*— alude a la ley formulada por Newton y perfeccionada por Einstein.³² Aquí, la compositora vuelve a colocar su mirada —al igual que lo había hecho en la trilogía anterior— en la bóveda celeste: el universo y las interacciones de los objetos que lo componen.

Cabe destacar en esta obra el especial tratamiento del silencio —un protagonista de igual importancia al del sonido— que la compositora sintetiza, diciendo: “no es el sonido el que interrumpe al silencio sino el silencio el que interrumpe al sonido.”

“La obra es una sucesión de módulos, algunos con función temática o de mayor importancia, y otros a manera de enlace o puente, que a su vez mutan: un material de segunda importancia se transforma en uno de primera importancia.

De la primera sección de la obra nace la segunda, y así sucesivamente, con lo cual la obra tiene una entidad y una razón de ser.

A diferencia de otras obras, está sujeta a una métrica tradicional. No obstante, esa métrica está tratada a través de unos pocos recursos como si fuera analógica: se percibe un continuo que esconde la regularidad acentual.”

“La primera sección comienza con una introducción que, a partir de un acorde inicial, presenta una superposición de planos con pocos elementos que lo transforman en un espacio casi estático.”

³² La Ley de la Gravitación contempla la atracción que ejercen entre sí los objetos y campos de materia dotados de masa o energía, efecto específicamente observable en la interacción de los planetas, galaxias y demás objetos del universo.

Heptafón II: Gravitaciones

(2017)

María Teresa Luengo

SECCIÓN I
Lento $\text{♩} = 40$ Presto $\text{♩} = 100$

Ejemplo 40 – *Heptafón II- Gravitaciones*: Estatismo inicial

“A continuación, comienza verdaderamente la primera parte, que se caracteriza por una sucesión de movimientos ascendentes y descendentes, anunciando lo que va a ocurrir en la sección siguiente. Se presentan pequeñas células melódicas interrumpidas por ínfimas incursiones puntuales que dan una nota de color; son gotas que caen en el discurso sostenidas por trémolos graves.”

Presto $\text{♩} = 100$ 3

Ejemplo 41– *Heptafón II- Gravitaciones* gotas sostenidas por tremolos

“Hacia el final, los violines realizan un *glissando* que presagia las escalas predominantemente ascendentes de la sección siguiente, hecho que evidencia cada vez más los movimientos escalísticos que se van a poner de manifiesto, claramente, en la segunda sección.”

Ejemplo 42 – *Heptafón II- Gravitaciones*: glissandi de violines

“La textura se va haciendo más compleja a medida que avanza la obra. Se crea una superficie rugosa.”

“En la sección dos se une lo puntual con plataformas más estáticas representadas por los tremolos.”

Ejemplo 43– *Heptafón II- Gravitaciones*: plataformas estáticas

17

Ejemplo 44 – *Heptafón II- Gravitaciones*: equilibrio

-69-

Cabe destacar que dicho retorno se ve acentuado por cuatro compases finales de silencio indicados en la partitura, equiparando, de este modo, el valor del silencio al del sonido en un adentrarse en la introspección y la contemplación del yo interior, dentro del cual la compositora sumerge tanto al intérprete como al que escucha.

21

Fl. I

Fl. II

Cl. B. (Sib)

Vln. I

Vln. II

Vc.

Pno.

ppp

Terminado el 11 de Octubre de 2017

Ejemplo 46 – *Heptafón II- Gravitaciones*: silencios con valor de sonidos

CONSIDERACIONES FINALES

Desde el punto de vista estético, en la obra de María Teres Luengo no puede hablarse de un nacionalismo en el sentido tradicional de la palabra, pero sí de un amor por el paisaje y las tradiciones —muy especialmente las sureñas argentinas— que constituyen la raíz de los seres que habitan un determinado lugar en la tierra y le otorgan identidad; el deseo de reflejar fielmente el paisaje, la historia y las emociones que éste produce, así como la necesidad de recrear las diferentes sensaciones que experimenta el ser humano frente al cosmos y a lo divino, la llevaron a la creación de un idioma que le es propio y de un escritura analógica de características personales que le pertenece.

Una primera conclusión que —si se toma en consideración la totalidad de la obra de María Teresa Luengo— surge inmediatamente, es el hecho de que sus obras —excepto aquellas escritas para aprobar las materias de la Licenciatura en Composición— siempre cuentan un historia, pintan un paisaje o apelan a un sentimiento determinado: son cuadros que la compositora dibuja con notas.

El oyente se sumerge en esas imágenes plásticas sonoras cuya génesis constructiva reside en lo poético y encuentra en ellas el puente que lo lleva a identificarse con un lenguaje que, de no ser así presentado, resultaría ajeno a la experiencia del público en general.

Como ejemplo de la idealización poética musical de una imagen pictórica puede citarse lo que la compositora llama una “meseta”: un espacio plano donde la idea de planicie se logra y se mantiene mediante la reiteración de uno o un conjunto de sonidos.

Esta idea de dibujar con sonidos llega a su expresión más abstracta con el empleo de los sonidos electrónicos, los cuales son utilizados como evocación de un universo sin tiempo y sin límites, que nunca descuida la inclusión de elementos que lo sensibilizan y, consecuentemente, lo humanizan.

Otro elemento importante para la comprensión de las obras de la compositora es la utilización de elementos recurrentes que estructuran y dan coherencia al discurso. Estos “gestos” con significado poético pueden traducirse, por ejemplo, en un “aleteo”, el cual generalmente se presenta en el registro agudo y en *staccato*; son sonidos cortos, lo cual siendo algo que se repite velozmente, se percibe como un sonido prolongado a la vez que detenido en el tiempo. El gesto puede presentarse de diversas maneras (diferentes instrumentos, distintos registros, etc.) pero siempre seguirá teniendo valor como tal.

En esa búsqueda continua de la coherencia del discurso y su claridad estructural se percibe el respeto por la tradición y la herencia, que la unen al pasado y la proyectan hacia el futuro.

Dentro del sistema de organización formal de la música de María Teresa se encuentra la utilización de módulos, pequeñas formas con características propias que — reiterados de manera idéntica, modificados o como elementos constitutivos de otros módulos— sirven como elementos de unión y de soporte para la comprensión del discurso.

Una consideración especial merece el tratamiento del silencio, el cual, para la compositora, tiene igual peso compositivo que el sonido y es tratado en un plano de igualdad en lo que hace a su valoración en una obra. Ambos tienen permanencia. En sus obras es tan importante la presencia del gesto sonoro como el respeto por la detención absoluta del sonido. Para Luengo, los calderones disruptivos del discurso son tan importantes como el discurso en sí.

Un párrafo final debe ser dedicado a la paulatina inclusión, en las obras, de la improvisación a cargo de los intérpretes, la cual se presenta ya sea en momentos especiales de diversa longitud dedicados a ella, o a través de instancias libres incluidas en el discurso. Es posible apreciar aquí una nueva alusión a una práctica que era muy apreciada en épocas pasadas —como ya se ha expresado, muy especialmente durante el Barroco—, que rescata la importancia de la participación del intérprete y recupera el significado de la comunicación que se logra en una audición en vivo, ya que cada interpretación es una nueva experiencia. Una vez más, el tiempo y el espacio juegan su rol: la improvisación aparece como una irrupción del presente en una obra escrita en el pasado.

ANEXO 1: SÍNTESIS BIOGRÁFICA

María Teresa Eduarda Luengo Etchevertz nació el 25 de noviembre de 1940.

Títulos

- Licenciada en Música en la especialidad Musicología y Crítica Musical por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, 1968.
- Licenciada en Música en la especialidad Composición por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, 1969.

Ha obtenido las siguientes distinciones y premios:

- 1965: Beca de Perfeccionamiento en Estudios Musicales otorgada por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Bs. As.
- 1968: Premio del Fondo Nacional de las Artes por su *Sonata Sur* para piano.
- 1986: Mención especial TRINAC, por su obra *Ab Solum*.
- 1971: Primer Premio de Composición, categoría Música de Cámara, otorgado por “Promociones Musicales” por su obra *Seis preludios para cuarteto de cuerdas*.
- 1973: Beca de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires “CICMAT” donde realiza estudios de música electroacústica.
- 1973: Premio Municipal de Composición de la Ciudad de Buenos Aires, categoría Música de Cámara por su obra *4 Soles*. Dicho premio reviste carácter vitalicio.
- 1973: Participa como becaria del CICMAT, en el curso que dicta Peter Maxwell Davies. Análisis de su obra *Ocho Canciones para un Rey Loco*.
- 1976: Premio Concurso Juan Carlos Paz otorgado por el Fondo Nacional de las Artes, por su obra *Del Museo Imaginario*.
- 1978: Fue seleccionada para formar parte del grupo de seis compositores invitados por Gerardo Gandini al “Seminario de Música Contemporánea”. Duración: Un año. Organizado por el Instituto Goethe, componiendo durante el mismo una obra para orquesta de cámara (*El libro de los espejos*) que fue estrenada bajo la dirección del mencionado compositor.
- 1983: Segundo Premio de Composición otorgado por la Universidad Nacional de La Plata, categoría Música de Cámara, por su obra *Nao*.
- 1986: Premio TRINAC, categoría Música de Cámara, por su obra *Navegante*.
- 1986: Mención Especial otorgada en el Concurso TRINAC por su obra electroacústica *Ab Solum*.
- 1987: Primer Premio del Fondo Nacional de las Artes por la música para el cortometraje *Taumanía*, del realizador Pablo Delfini, sobre dibujos de Ricardo Tau.
- 1988: es contratada para actuar en representación del Fondo Nacional de las Artes en el Certamen de Obras Inéditas para Compositores Menores de 35 años.
- 1988: Premio Trayectoria del Fondo Nacional de las Artes, por su obra *Las Aguas de la Luz*.

Ha asistido, entre otros, a los siguientes cursos de perfeccionamiento:

- 1967: Participó del Seminario de Música Barroca e Hispanoamericana dictado en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales “Torcuato di Tella” por el Dr. Robert Stevenson, Profesor Investigador de la Universidad de Los Ángeles, California.
- 1971: Curso: Introducción al Estudio Analítico, Formal, Armónico y Estilístico de la Obra Pianística de Debussy. Dictado por Roberto Caamaño en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA.
- 1997: Asiste al Curso del compositor y flautista Matthias Ziegler acerca de la potencialidad tímbrica de la flauta tradicional y de la flauta contrabajo, amplificadas electroacústicamente. Dictado en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA.
- 1999: Asiste al curso dictado por el compositor Franco Donatoni: “Análisis de la articulación del lenguaje musical en su obra”.

Entre otras, ha participado en las siguientes actividades académicas:

- Fundadora en 1969 del Centro de Graduados de la Facultad de Música de la UCA, organismo que presidió durante cuatro años.
- Desde 1974 hasta 1984 formó parte de la “Agrupación Nueva Música”, agrupación de Compositores fundada por el compositor Juan Carlos Paz, integrando su Comisión Directiva.
- 1974 y 1975: Dictó para el Departamento de Etnomusicología de la UCA conferencias sobre Música de Oriente.
- En 1975 integró la Comisión de Conciertos de la Agrupación Nueva Música.
- En 1976 es invitada por el Centro de Artes y Comunicación (CAYC) a la “Expo-Música 76”.
- Miembro del Consejo Argentino de la Música desde 1986.
- En 1986 asiste como panelista al Congreso de Música organizado por el CAMU en Mar del Plata (Provincia de Buenos Aires, Argentina) 22 al 28 de noviembre.
- 1988: Asiste como panelista al Congreso y Festival Interamericano de la Música organizado por el CAMU en el Año Internacional de la Música Argentina.
- 1988: Conferencia inaugural de la Comisión de Composición en el Congreso y Festival Interamericano de la Música organizado por el CAMU en el Año Internacional de la Música Argentina.
- Fondo Nacional de las Artes: a partir de 1988 y años posteriores es nombrada Jurado en los Concursos de becas para Intérpretes y Compositores y el Premio Juan Carlos Paz.
- En 1989 asiste como invitada en calidad de Compositora y Docente al Tercer Encuentro de Música Contemporánea de Compositores Latinoamericanos, organizado por la Agrupación Anacrusa y realizado en Santiago de Chile.
- 1989: Curso de tres Talleres sobre “Iniciación a la Creación Musical” (dirigido a los más jóvenes) dictado en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Chile.
- Diseña la Carrera de Música Electroacústica de la Universidad Nacional de Quilmes en 1990 y la dirige hasta 1998. Allí dicta Composición hasta 2004.
- En 1992 es invitada al “Encuentro Latinoamericano de Compositores e Intérpre-

- tes” organizado por la Universidad Nacional de Rosario (Provincia de Santa Fe, Argentina).
- 1992: Dicta tres conferencias sobre Composición Musical en la Universidad Nacional de Rosario.
 - 1994: Es invitada al Encuentro Interprovincial de Música donde dicta tres clases de Composición en el Conservatorio Provincial de Santiago del Estero.
 - En 1996 organiza en la Universidad Nacional de Quilmes, para la carrera de Música Electroacústica, un curso de análisis de música contemporánea a cargo del investigador francés Françoise Delalande.
 - En 1996 asiste invitada al Congreso y Festival Interamericano de la Música organizado por el CAMU, en Santiago de Chile. .
 - 1997: Es jurado en el Concurso de Profesores y Auxiliares de Docencia en las cátedras de Composición I a V, por el Instituto Superior de Música, Facultad de Formación Docente en Ciencias, de la Universidad Nacional del Litoral (Prov. de Santa Fe).
 - 1998: Organiza las “Jornadas de Música Contemporánea” a cargo de los compositores Thomas Kessler (director) y Wolfgang Heineger del estudio Electrónico de la Musik-Akademie de Stadt Basel (Suiza), con la participación del grupo Basel Electronic Art. Messengers, dictado en la Universidad Nacional de Quilmes..
 - En el año 2000, participó del Segundo Encuentro Nacional de Docentes Universitarios Argentinos. Organizado por la Conferencia Episcopal Argentina y la Comisión Episcopal de Pastoral Universitaria.
 - 2000: Es jurado de las “Becas DAAD” para perfeccionamiento en el exterior (Música, Filosofía y Ciencias), categoría Música, organizada por el Departamento Cultural de la Embajada de la República Federal de Alemania y el Servicio Alemán de Intercambio Cultural para Latinoamérica.
 - En 2002 elabora el plan de estudios del nuevo conservatorio municipal “Astor Piazzolla” (ex “Ciudad de Buenos Aires”), y orienta y asesora a una comisión de profesores del establecimiento.
 - En el año 2002 participó en la “Semana de Música y Musicología 2002” organizada por el Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina..
 - En el año 2002 participó como panelista en la ponencia de cierre en las VI Jornadas sobre las nuevas tecnologías en la Educación Musical y en la Musicología organizadas por el Centro de Graduados de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales.
 - 2002 y continúa: Jurado de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires en el Concurso para los Premios de Composición, con carácter vitalicio.
 - 2004: El Decano y el Consejo Directivo de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina la designa Jurado del Primer Tribunal para el Doctorado en Composición y lo integra como Presidenta del mismo.
 - Es nombrada Jurado por el Fondo Nacional de las Artes para el premio Juan Carlos Paz en 2006
 - Desde 2010 integra el Foro Argentino de Compositoras.
 - 2012. Dicta un charla sobre “Problemática de la creación” para Artistas Premiados de la Argentina.
 - 2012. 19 de mayo. Participa en la mesa redonda “Homenaje al maestro Carlos Guastavino”.
 - En el año 2013 participó de una mesa redonda dedicada a la memoria de Carlos

Guastavino organizada por la Dra. Silvina Mansilla.

- En el año 2014 formó parte del panel que tuvo a su cargo la sesión dedicada al tema “Las compositoras argentinas en la música contemporánea” organizada por el IUNA (Instituto Universitario Nacional del Arte).
- En diciembre del año 2014 integró el panel de compositoras argentinas en el Congreso de Música Latinoamericana para Piano llevado a cabo en la sede de la UNA.
- 2014: Es jurado en el Concurso de Profesores y Auxiliares de Docencia en las cátedras de Composición I a V, por el Instituto Superior de Música, Facultad de Formación Docente en Ciencias, de la Universidad Nacional del Litoral (Prov. de Santa Fe).
- 22 de septiembre de 2016. Participó de la Mesa Redonda “Música Electroacústica” en la EMBA “Carlos Morel” de Quilmes.
- 2017. Participa en las XIII jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres, VIII Congreso Iberoamericano de Estudios de Género llevado a cabo del 24 al 28 de julio.
- 1º de junio de 2018 recibe el “Reconocimiento público como referente del ámbito universitario que se ha destacado por sus aportes al crecimiento de la Universidad Nacional de Quilmes”.

Entre los cargos desempeñados se destacan:

- Universidad Nacional de Quilmes: Desde 1990 a 1998: Directora de la carrera de Música Electroacústica dependiente del Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes, carrera para la cual diseña técnica y estéticamente el Plan de Estudios.
- Escuela Municipal de Bellas Artes “Carlos Morel” de Quilmes, Provincia de Buenos Aires:
 - 1975 a 1980: Jefa del Departamento de Música
 - 1981 a 1985: Regente de Estudios de Música
 - 1986 a 1992: Vicedirectora del Departamento de Música (cargo obtenido por Concurso de Antecedentes y Oposición Pública).
- 2001: Es nombrada Asesora de Música Técnico Curricular y de Planeamiento en la Dirección General de Enseñanza Artística de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires
- 2002: Es electa miembro del Consejo Asesor de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina.

y entre las actividades docentes:

- En la Facultad de Artes y Ciencias Musicales (UCA.):
 - 1975 a 1977: Profesora de Práctica Auditiva y II.
 - Profesora de Teoría de la Armonía II.
 - 1989 a 2006: Profesora de Técnicas de la Música Contemporánea.
 - 1999 y 2000: Directora de Tesis de Seminario de Musicología Histórica.
- Desde el 3 de julio de 2000 es nombrada Profesora Titular Ordinaria.
- En la Facultad de Medicina de la Universidad del Salvador (Bs. As.):
 - 1974 y 1975: Profesora de Caracterología de la Música I y II.

- En la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata:
1984 a 1986: Profesora de Composición I y II.
- En el Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes,
Carrera: Licenciatura en Composición con Medios Electroacústicos.
1991 a 1998: Profesora de Composición I, II, III y IV.
1991 a 2000: Profesora de Composición I y II.
2001 a 2005: Profesora de Composición en Estilo II.
- En la Escuela Municipal de Bellas Artes “Carlos Morel” de Quilmes:
1972: Miembro Auxiliar del Gabinete de Etnomusicología y
Folkmusicología.
1972 a 1992: Profesora de Audioperceptiva, Educación Musical,
Armonía, Contrapunto, Historia de la Música, Lenguaje
Musical, Improvisación Vocal e Instrumental, Elementos
Técnicos de la Música, Técnicas Musicales de Vanguardia y
Composición I y II, en distintos períodos en las carreras de
Magisterio de Música, Profesorado de Instrumento y Profesora-
do Superior de Composición.

ANEXO 2: CATÁLOGOS³³

CRONOLÓGICO ³⁴		
AÑO	TÍTULO	Nº de orden ³⁵
1965	Sonata Sur , para piano	1
1966	Suite para orquesta	2
	Cuarteto para cuerdas	3
1967	Preludio para orquesta de cuerdas	4
	Tres piezas para piano	5
1968	Seis preludios para cuarteto de cuerdas	6
1970	Heptafón I , para flauta, clarinete, cuarteto de cuerdas y piano	7
1971	Ámbitos , par cuarteto de cuerdas y piano	8
1972	Duetto , para violín y piano	9
1973	4 Soles , para flauta, oboe, violonchelo, piano y cuatro grupos de percusión	10
	Absolum , electroacústica	11
1975	Del museo imaginario , para violín, viola, violonchelo, piano e instrumentos de percusión,	12
1976	Mahlerianas , tres piezas para piano	13
1978	El libro de los espejos , para 2 flautas, clarinete, piano, violín, viola, violonchelo e instrumentos de percusión	14
	Seis imágenes mágicas , para flauta, clarinete, violonchelo, e instrumentos de percusión	15
1980	Presencias , trío para flauta, clarinete, violonchelo, e instrumentos de percusión	16
1983	Navegante , para piano y seis percusionistas	17
	Nao , para quinteto de vientos	18
1984	Ecos por Tupac , trío para flauta en Sol, clarinete bajo y violonchelo	19
1987	Taumanía , improvisación sobre dibujos de Ricardo Tau	20
1988	Las aguas de la luz , para dos flautas, clarinete bajo, violín y violonchelo	21

³³ Un catálogo de las obras compuestas hasta 1985, realizado por la Lic. Ana María Mondolo, ha sido publicado en la *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* N° 9, 1988, pp 137/147. En el mismo aparecen las obras "El castillo interior. Las moradas", "VI preludios para piano" y "Dos preludios para órgano", actualmente perdidas.

³⁴ Las obras mencionadas han sido interpretadas en diversas salas del país, entre las que se destacan el Teatro Colón, Teatro San Martín, Instituto Goethe, Museo Nacional de Bellas Artes, Colegio de Escribanos, Centro Cultural Recoleta de la Ciudad de Buenos Aires, Fundación San Telmo, Auditorium Universidad Católica Argentina, Teatro El Círculo de Rosario, Centro Nacional de la Música, Museo de Arte Moderno Sívori, Museo de Arte Hispanoamericano Fernández Blanco y en diversas salas del exterior (Chile, Italia: Turín; Roma, 2010-, Hungría, España: Barcelona 2010, China: Pequín, 1992-, Corea del Sur: Seul, 2012.).

³⁵ El número corresponde al orden en el que se encuentran las obras, las cuales pueden consultarse utilizando el código QR impreso en portadilla.

1990	Salto transparente I , para piano ³⁶	22
1996	Nave radiante , para violín y piano ³⁷	23
1997	Vi un mar de cristal y fuego , sexteto para dos flautas, clarinete bajo, violín, violonchelo y piano ³⁸	24
1998	Tan diverso y tan uno quinteto para flauta, clarinete bajo, violín, violonchelo y piano	25
1999	Bloque de sensaciones , electroacústica	26
2001	Now , electroacústica; sonoclip	27
2002	El pensamiento fugaz y la eternidad , electroacústica	28
2003	El Cíclope , cantata electroacústica	29
	Leónidas , electroacústica	30
	Perseidas , electroacústica	31
2004	Salto transparente II , para piano y sonidos electrónicos ³⁹	32
	Salto transparente III , electroacústica	33
2005	Ciclo Somuncurá I: Horizonte en movimiento , electroacústica; revisión 2008	34
	Ciclo Somuncurá II: Piedra que rueda , electroacústica; revisión 2008	35
	Ciclo Somuncurá III: La tierra que habla , electroacústica; revisión 2008	36
	El bajo del Gualicho: de huellas y hechizos , electroacústica; revisión 2007	37
2007	Noche del Nguillatunn , electroacústica	38
	A contrasol , electroacústica; revisión 2008	39
2009	Quinto sol – Nahui Ollin , para piano y sonidos electrónicos	40
2010	Partículas , para piano y sonidos electrónicos	41
2014	El alucinado viaje de la Dama Lunar , para piano	42
2016	Presencias II , para flauta, clarinete y piano	43
	Presencias III , para flauta, clarinete bajo, violín, violonchelo y piano	44
2017	Heptafón II: Gravitaciones , para dos flautas, clarinete bajo, dos violines, violonchelo y piano	45

³⁶ Esta obra ha sido editada por IRCO VIDEO SRL en 1995 para el Fondo Nacional de las Artes como parte de un CD de la serie *Panorama de la Música Argentina: compositores nacidos entre 1940 y 1941*. Intérprete: Diana Lopszyc, piano.

³⁷ Esta obra ha sido editada por el sello CULTRUN Compositores Asociados en un CD con obras de autores diversos. La grabación fue hecha en vivo en La Scala de San Telmo de Buenos Aires en 1996. Intérpretes: Norberto García, violín y Diana Lopszyc, piano.

³⁸ Esta obra ha sido editada por LOS MÚSICOS DE APA, Artistas Premiados de Argentina (Vol.1) junto con obras de otros compositores, a partir de una grabación hecha en vivo en el Teatro Colón de Buenos Aires. Intérpretes: Saúl Martín, flauta; Jorge Suvskin, flauta; Norberto García, violín; Martín Devoto, violonchelo; Amalia del Giudice, clarinete bajo; Diana Lopszyc, piano. Dirección: Diana Lopszyc.

³⁹ CD editado por la pianista Nora García.

<u>MÚSICA PARA INSTRUMENTO SOLO</u>	
AÑO	OBRAS
1965	Sonata Sur , para piano
1967	Tres piezas , para piano
1976	Mahlerianas , para piano
1990	Saltos transparentes I , para piano
2014	El alucinado viaje de la Dama Lunar , para piano

<u>MÚSICA DE CÁMARA</u>	
AÑO	OBRAS
1966	Cuarteto para cuerdas
1968	Seis preludios para cuarteto de cuerdas
1970	Heptafón I , para flauta, clarinete, cuarteto de cuerdas y piano
1971	Ámbitos , par cuarteto de cuerdas y piano
1972	Duetto , para violín y piano
1973	4 Soles , para flauta, oboe, violonchelo, piano y cuatro grupos de percusión
1975	Del museo imaginario , para violín, viola, violonchelo, piano e instrumentos de percusión,
1978	El libro de los espejos , para 2 flautas, clarinete, piano, violín, viola, violonchelo e instrumentos de percusión
	Seis imágenes mágicas , para flauta, clarinete, violonchelo, e instrumentos de percusión
1980	Presencias , trío para flauta, clarinete, violonchelo, e instrumentos de percusión
1983	Navegante , para piano y seis percussionistas
	Nao , para quinteto de vientos
1984	Ecos por Tupac , trío para flauta en Sol, clarinete bajo y violonchelo
1987	Taumanía , improvisación para teclado eléctrico, flauta, clarinete, metales y cuerdas
1988	Las aguas de la luz , para dos flautas, clarinete bajo, violín y violonchelo
1996	Nave radiante , para violín y piano
1997	Vi un mar de cristal y fuego , sexteto para dos flautas, clarinete bajo, violín, violonchelo y piano
1998	Tan diverso y tan uno quinteto para flauta, clarinete bajo, violín, violonchelo y piano
2016	Presencias II , para flauta, clarinete y piano
	Presencias III , para flauta, clarinete bajo, violín, violonchelo y piano
2017	Heptafón II: Gravitaciones , para dos flautas, clarinete bajo, dos violines, violonchelo y piano

<u>MÚSICA ORQUESTAL</u>	
AÑO	OBRAS
1966	Suite para orquesta
1967	Preludio para orquesta de cuerdas

<u>MÚSICA ELECTROACÚSTICA</u>	
AÑO	OBRAS
1973	Absolum , electroacústica
1999	Bloque de sensaciones , electroacústica
2001	Now , electroacústica; sonoclip
2002	El pensamiento fugaz y la eternidad , electroacústica
2003	El Cíclope , cantata electroacústica
	Leónidas , electroacústica
	Perseidas , electroacústica
2004	Saltos transparentes III , electroacústica
2005	Ciclo Somuncurá I: Horizonte en movimiento , electroacústica; rev. 2008
	Ciclo Somuncurá II: Piedra que rueda , electroacústica; rev. 2008
	Ciclo Somuncurá III: La tierra que habla , electroacústica; rev. 2008
	El bajo del Gualicho: de huellas y hechizos , electroacústica: rev.2007
2007	Noche del Nguillatunn , electroacústica
	A contrasol , electroacústica; rev. 2008

<u>MEDIOS MIXTOS</u>	
OBRAS	
2009	Quinto sol – Nahui Ollin , para piano y sonidos electrónicos
2010	Partículas , para piano y sonidos electrónicos
2014	El alucinado viaje de la Dama Lunar , para piano y sonidos electrónicos

