

Universidad Nacional de Cuyo

Facultad de Artes y Diseño

Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX

Seminario: Música de Cámara III

Profesor: Mtro. Jorge Fontenla

Maestrando: Fernando Lerman

Irma Urteaga: Lirismo Atonal

Introducción

Para realizar la monografía correspondiente al Seminario de Música de Cámara III de esta Maestría elegimos realizar una entrevista con la compositora Irma Urteaga cuya obra “Engarces en tres cuadros” para saxo alto, violín y piano interpretáramos. A lo largo de la charla irán surgiendo temas referidos a la estética de sus composiciones, datos biográficos, como así también elementos de análisis de la obra en particular.

Entrevista con Irma Urteaga

¿Cómo empezó su conexión con el mundo de la Ópera?

Nunca pensé que trabajaría en la ópera. En mi adolescencia y juventud no me interesaba el género porque no podía entender el idioma y aunque supiera algo de italiano y francés el canto lógicamente deforma el idioma. Entré a la carrera en el Teatro Colón por Dirección Coral. En la primera clase Enrique Sivieri, un gran maestro de orquesta, pianista, nos preguntó a cada uno de nosotros que pretendíamos de la carrera. Yo conté que dirigía coros y buscaba un mayor conocimiento del tema. Sivieri contestó que sólo daba una clase en el año referida a la dirección coral (risas), a lo mejor dos y me sugirió que pensara si realmente quería seguir cursando. No era pedagógico pero tenía el saber universal, desarrollaba un tema hasta el infinito... se iba por las ramas. Era un manantial, bueno, no se remitía al programa, tal es así que con los compañeros hacíamos grandes esfuerzos por hacer prácticas orquestales y contenerlo en el desarrollo de las clases para remitirlo al tema inicial, porque se iba... Y me quedé en las clases porque pensaba, este hombre sabe tanto que yo acá voy a aprender algo. En tercer año tuve la materia, que luego se convirtió en carrera, Preparación de ópera. Estudiábamos una ópera al piano, teníamos que tocarla y cantarla al mismo tiempo, todos los personajes, todos los registros. Si había dúos o tríos buscábamos algún cantante (risas). Me había tocado la ópera Tosca. Y un día me puse a traducir. En el italiano andaba más o menos y el lenguaje poético es más difícil de traducir. Los libretistas eran grandes poetas. ¡Y ahí me di cuenta! Me di cuenta de algo que me resulto maravilloso: la concordancia entre el texto y la música. Y tuve una nueva dimensión de la ópera. Podría decir que en ese estudio de Tosca comencé a amar la Ópera. Y ya no me perdía ninguna función del Colón. Ni bien terminé la carrera me ofrecieron trabajar como pianista acompañando a los cantantes.

Aprendí que la ópera tiene tradiciones. Que no es sólo lo que está escrito. Seguir a los cantantes en los rubatos, los calderones... Me acuerdo en una clase, cuando yo no conocía el género, un tenor cada vez que venía un agudo se quedaba y se quedaba en la nota. Y yo pensaba, será una tradición o será que no sabe solfear (risas). Me llevó muchos años conocer a fondo el género y he sido profesora en el Instituto del Teatro Colón de la ahora carrera de “Técnica de preparación de ópera”.

¿La ópera tiene también su público, no?

Sí, claro. Es un público muy especial. Como el público de ballet. Parece mentira pero es otro. Como el de la filarmónica que también es diferente.

Vayamos a Engarces, el título tiene que ver con los problemas de ensamble que hay que resolver para montar la obra? Realmente fue ideal trabajarla en el Seminario de música de cámara.

No. El título lo puso una amiga pintora al escucharla. Decía: “esto parecen engarces”, y como buena artista plástica preguntó cuántas partes tenía la obra y le puso “Engarces en tres cuadros”.

Me resultó interesante al trabajarla que el que la escucha no percibe un pulso regular, sin embargo está escrita con compases y métricas regulares.

Si. Yo desde el año '86 escribo mi música lo más simple posible para el músico. Dando más importancia al pensamiento interno y al canto de los instrumentos que a los efectos. Me ayudó mucho escribir obras vocales... En el '73 escribí “Existenciales”, cuando está el canto la cosa cambia, intenté reflejar el texto con la música, olvidándome un poco de los efectos. Pero en “Designios” que es instrumental, todavía estaba deslumbrada por los efectos. Hasta que hice silencio. Y entonces volví a la naturalidad de expresión y una simplificación de mi lenguaje. Y te cuento una anécdota que viene al caso. Teníamos que hacer un concierto con Marta Blanco. Y ella puso una obra de Berlioz junto a mi “Existenciales” justamente. Yo estudiaba más a Berlioz y las otras obras de cámara que a mi propia obra cuando preparaba el concierto. La propia complejidad de mi música me daba pereza. Finalmente quince días antes del concierto la preparé. Pero me cuestionaba por qué escribí estas dificultades, para qué escribí este pasaje así tan difícil de entender para el músico. Esas ideas fueron madurando en mí y en el '86, como te decía, hice silencio. A partir de ahí mi música adquiere mayor naturalidad de expresión dentro de su atonalidad y

surge esto del ritmo. Suena complicado, pero yo busco simplificar la escritura para el intérprete.

Es muy difícil explicar como uno compone. No me armo ningún plan previo, lo más “anti-matemático” que te puedas imaginar. Probé las técnicas de composición dodecafónicas y seriales. Pero lo que más natural me resultó fue el atonalismo libre. Sin que nadie me condujera hacia eso. Hice la carrera de Composición y Dirección coral en el Conservatorio Nacional. Cuando hubo que escribir en estilo propio surgía el atonalismo, justamente cursé Composición II, la forma Sonata, con el Mo. Fontenla, instrumentación con García Morillo. Por las características de la carrera y la cantidad de alumnos de diversos cursos no hubo demasiado tiempo de ver técnicas contemporáneas. Yo escribía atonalmente sin que me hubieran enseñado la atonalidad. Después que terminé la carrera, luego de seis años me fui a la UCA, le confié al maestro Caamaño lo que me pasaba y cursé análisis con él, morfología con Sanz y técnicas contemporáneas con Gandini. Pero yo ya estaba escribiendo. Cuando escribo no sigo un método ni un plan me gusta la naturalidad de expresión. Las obras nacen con una idea que yo persigo, puede ser una idea armónica, tímbrica o melódica y generalmente voy al piano.

En su música notamos un gran lirismo. Melodías atonales, pero melodías al fin.

Tal cual, porque trabajo mucho con cantantes. El instrumento que más me gusta es la voz humana, el que más emoción me produce. Te decía, nace la obra con una idea que escribo y luego voy desarrollando y elaborando.

¿Hay preferencia por determinados intervalos?

Si. Como lo mío es el atonalismo libre, todo aquello que de sensación de tonalidad uno lo elimina. Pero puede aparecer algún acorde perfecto mayor por ahí (risas).

¿Qué compositores del Siglo XX admira?

El que más me ha enseñado es Penderecki. Admiro a Berio, Lutoslavsky... Pero he podido conseguir partituras especialmente de Penderecki y analizar su obra. No siempre en las primeras audiciones de las obras uno queda impactado, por ejemplo cuando escuché la “Pasión según San Lucas” me desconcertó, con ese mi mayor al final. Era que mis oídos no habían percibido de entrada la estructura, luego entendí como funcionaba la obra con sus modalismos... es una gran obra.

¿Cómo piensa usted el tema de los compositores latinoamericanos y la identidad?

Le parece productiva la Maestría en Música Latinoamericana.

Ya me han tocado tres obras en la Maestría así que es muy positivo para la difusión de nuestro trabajo. Con respecto a la identidad... Muchas veces se asocia la identidad con la música local y yo también probé con eso, me he inspirado con el tango... Te voy a contar como surge: En un viaje a Estados Unidos, en un barco, me emocioné mucho cuando escuché “Mi Buenos Aires querido”, no hubiera creído lo que estaba en mi mente, jamás pensé que un tango me emocionaría así, me puse a llorar. Ahí surgieron obras que evocan el tango. Y ahí hay tonalidad, cambia constantemente, pero hay tonalidad. Todas mis obras anteriores no tendrían nada de argentino salvo cuando escribí estas obras que te cuento, pero no es un tema que me cuestione, no por usar el tango como elemento cuando compongo yo me siento más argentina que antes.

Conclusión

En el análisis puntual de Engarces surgen elementos unificadores siempre presentes como el intervalo de segunda menor que aparece en forma de trino en todos los instrumentos o de figuras en donde se reitera esa sonoridad; también está el salto anacrúsico (típico de los instrumentos de metal) de quinta disminuida y/o aumentada que se observa en varias oportunidades, pero la característica principal de la obra es el espacio que tiene cada instrumento para “cantar” su parte, cada uno a su tiempo y con acompañamiento o no de los demás integrantes del trío. También se destaca la naturalidad con que se entrelazan las frases de los instrumentos configurando una trama homogénea y transparente, nunca sobrecargada.

Luego de la entrevista que nos revela una personalidad sumamente sensible por un lado y muy estudiosa por otro, podríamos afirmar entonces que el lirismo es la característica fundamental en las composiciones de Irma Urteaga trabajado con material atonal libre.

Fernando Lerman

Febrero de 2005