Composición Musical
Consideraciones generales

ALEJANDRO GUARELLO
Instituto de Música
Pontificia Universidad Católica de Chile

Durante las décadas de 1980 y 1990, Radio Beethoven mostró especial interés por entregar a sus asociados una información más completa que la mera programación. De este modo, dio cabida a varios colaboradores para publicar breves artículos que trataron sobre materias musicales diversas. Entre ellos figura una serie de ocho escritos destinados a la creación musical contemporánea, titulados "Reflexiones sobre Composición Musical" I al VIII, que aparecieron en los Boletines de Radio Beethoven N^{os} 128, 129 y 130, del año 1991, y los N^{os} 131, 132, 133, 135 y 138 de 1992.

Considerando la dificultad para conseguir ejemplares de esta importante publicación, por una parte, y la vigencia que todavía tienen, por otra, *Resonancias* solicitó la autorización correspondiente a radioemisoras Beethoven –a quien agradece su disposición- para reeditar, luego de una revisión y como una sola unidad, los artículos antes mencionados.

Antecedentes

La música occidental, desde sus inicios, se ha valido de métodos o sistemas ordenadores y/u organizadores generales, los cuales han servido, en su momento, a las diferentes formulaciones musicales.

Sin duda, uno de los problemas más mencionados y tratados durante el presente siglo ha sido y pareciera seguir siendo encontrar, en cuanto principio ordenador, un substituto al sistema tonal.

La modalidad, que no constituye un verdadero sistema sino más bien un marco de referencia, un espacio de frecuencias, fue utilizada sobre todo en los tiempos en que la música se encontraba indivisiblemente unida a la palabra (desde el canto gregoriano hasta el Renacimiento). Con el advenimiento de la práctica musical instrumental (a partir del Barroco) y con el fin de recuperar el sentido que aportaba en forma más o menos directa la palabra, la música requirió de nuevas formas de articulación por una parte y, por otra, de un nuevo campo referencial y orden general: el sistema tonal.

Éste, cuya formulación y establecimiento demoró varias décadas y quizás más de

un siglo, alcanzando su esplendor con el Clasicismo vienés, hizo posible -gracias a su condición de sistema- regular el discurso musical, formar y disponer de modo relacionado las partes o secciones, y, en fin, dotar a la composición de un campo referencial que, siendo general, controlara las diversas estructuraciones, pero permitiendo, eso sí, un amplio grado de libertad e invención dentro de las leyes de funcionalidad y direccionalidad del propio sistema.

Sin embargo, y debido a un reacondicionamiento de la realidad acústica generado por el surgimiento del temperamento igual (inicios del siglo XVIII, justo en el momento más "perfecto" del sistema), la funcionalidad y la real relación al interior de la tonalidad fueron perdiendo efectividad. De este modo y fomentado por una estética romántica que estimula la utilización de la poesía, el sistema tonal comienza a ser ineficaz. La paulatina desjerarquización de sus elementos y, por lo tanto, la gradual igualdad de sus componentes hicieron perder a la tonalidad su categoría de sistema, debilitando la característica direccionalidad de sus elementos constitutivos y dejando a la praxis composicional enfrentada a una crisis -hoy por hoy histórica- que, sin embargo, dejó el camino libre para la búsqueda de nuevos medios de organización.

Inicialmente y a modo general, hubo dos soluciones a esta crisis. Una de ellas, la llamada "atonal", se regía fundamentalmente por la libre utilización de los doce tonos disponibles aunque bajo la sombra y el influjo de viejos resabios formales tonales (motivos, temas, articulación de frases, etc.) y que sirvió con plenitud a las necesidades estéticas del expresionismo reinantes en ese entonces. La otra, también "atonal" pero que recuperó antiguas maneras de organización, reformulándolas y recombinándolas por muy diferentes que fueran sus orígenes, fue la solución francesa. Esta nueva modalidad, une la tradición modal occidental a estructuraciones modales de origen extraeuropeo y que, en definitiva, a poco andar, sentaría las bases del Neo-clasicismo. Este último, reutilizaría de una manera bastante poco acertada la recién desaparecida tonalidad.

Podemos deducir de las anteriores situaciones que, frente a la crisis, la preocupación a comienzos de este siglo radicó en buscar una nueva norma general y protectora que permitiera recuperar las condiciones bajo las cuales se había llevado a cabo nuestra praxis composicional. Proposiciones hubo muchas (Hindemith, Busoni), pero fué Schoenberg quien formuló su "Método de Composición con Doce Sonidos", el cual no constituía un **Sistema**, pero proveía el marco de referencia y ciertas "leyes" que podían regir una composición asumiendo la "anarquía de la igualdad" provocada, como ya hemos dicho, por el temperamento igual.

Así, es posible decir aquí que el problema se centró más en recuperar condiciones perdidas que en repensar verdaderamente, bajo las nuevas condiciones acústicas, la **Composición Musical**, en otras palabras, *la música misma.*

Como sabemos, el método dodecafónico no fue suficiente para cumplir su propósito, pero sí esencial -como paso intermedio- para continuar adelante en el intento de liberarse definitivamente de la sombra del sistema tonal. El planteamiento que propone más adelante el serialismo que se inicia a partir de Olivier Messiaen, quien paradojalmente es el más notable heredero de la solución francesa ya mencionada, constituye también un método y no un sistema.

Este método, abandona la idea de establecer un orden general sistemático en pro de un ordenamiento particular

para cada obra, basando su campo operacional en nuevos elementos constitutivos del sonido: los parámetros. Son éstos los que serán sometidos a procedimientos seriales y a precálculos ordenadores. Una especie de micro-sistema que regula la obra desde antes de que ella exista. Es decir, una vez más la composición se encuentra controlada a priori por un conjunto de normas pre-establecidas. La reacción no se dejó esperar y con la aparición de las prácticas aleatorias y la búsqueda de otras fuentes ordenadoras para la composición (las matemáticas especialmente), ésta se sumió en una nueva crisis que, como toda crisis, impulsó el experimentalismo y la vanguardia, por una parte, y el volver atrás, a terrenos aparentemente más seguros, por otra.

Hoy, a sólo cinco años de haber recibido un nuevo siglo asistimos a un panorama post-moderno en el que conviven las más diversas tendencias, la mayoría de las cuales se inscriben en el campo de la regresión y la recuperación de formas y valores que ya no poseen la vitalidad que tuvieron en el momento de su verdadera y primera formulación. Sin embargo, existe una minoría (quizás no sea tal) que habiendo enfrentado esta nueva segunda crisis y alejados esta vez de la proximidad del fantasma tonal, repiensa los problemas de un modo nuevo sin dejar de lado la valiosa experiencia vivida durante el pasado siglo y por qué no decirlo, durante toda nuestra historia musical.

La música instrumental, por su particular condición no-figurativa, es un fenómeno difícil de registrar de por vida en una primera y sola audición. Esto implica que deberá ser la obra misma la que intente establecer, durante su realización en el tiempo, las condiciones para su registro perceptivo, cualquiera sea el nivel mental en que éste se efectúe.

En la música tonal, que corresponde al inicio del desarrollo de la música instrumental, este proceso se llevó a cabo a través de la repetición, la mayoría de las veces tautológica de un trozo, parte, tema o motivo. Esto permitía establecer las condiciones para memorizar la información acústica para una ulterior "manipulación" de esa información. Esta "manipulación" se efectuaba fundamentalmente a través de la variación ornamental o de elaboración o por la reelaboración de la información. La necesidad de manipulación de la información sonora obedece a una necesidad de la percepción humana la cual debemos abordar, al menos, desde un punto de vista general.

Consciencia e Inconsciencia

La percepción humana es bastante compleja y en parte se desconoce la verdadera manera de cómo opera; pero, al menos parece estar claro que existen dos instancias, sino más, en que la percepción se lleva a cabo: la percepción consciente y la percepción inconsciente.

La percepción consciente, que corresponde a la mente superficial o conciencia, es

aquella que opera en el campo de la forma articulada y que tiende a atender con mayor fuerza aquellos fenómenos simples, bien delineados, caracterizados, compactos, "coherentes". La simplicidad de un fenómeno radica mayormente en su definición y delimitación, en el conocimiento que podamos tener de éste y en la capacidad del mismo para relacionarse con otros fenómenos de igual o semejante naturaleza o condición sin perder su clara y característica definición. En este último aspecto se basa lo compacto y lo coherente de un fenómeno. Sin embargo, los fenómenos percibidos no son solo simples, compactos y coherentes, sino que los hay de otra naturaleza y que a menudo ocurren entre o durante la manifestación de los fenómenos simples (articulados). Estos otros fenómenos que llamaremos transitivos, existen y se manifiestan con igual presencia física ante nuestra conciencia, pero son "reprimidos" por nuestra propia percepción superficial, desviando nuestra atención consciente de los elementos inarticulados. Estos últimos, sin embargo, siendo información percibida, "ingresan" a nuestra percepción inconsciente y se registran en zonas interiores de nuestra mente profunda.

La relación dinámica que se establece entre la información que ingresa a nuestra conciencia de vigilia y aquella que ingresa a nuestra mente profunda (inconsciente) es la que genera, a mi modo de ver, la energía con la que registramos emocionalmente los fenómenos percibidos, y es en el arte donde esta interacción entre percepción superficial y percepción profunda se da a gran escala y donde las diferencias técnicas y los pequeños detalles internos adquieren fundamental importancia. Tal como lo demuestra A. Ehrenzweig en su *Psicoanálisis de la percepción artística*[1], las particulares irregularidades más pequeñas e "inaudibles" son aquellas que otorgan a la obra la secreta vida que late en la técnica del artista.

En una obra, entonces, deben entrar en acción los dos niveles de articulación, de modo tal que cada uno "alimente" y "active" las dos percepciones (superficial y profunda) del auditor. En la obra deben aparecer elementos simples (coherentes) y "caóticos" (transitivos) en una especial comunión, lográndose así una experiencia "plástica".

En la tonalidad, el material dirigido a la mente superficial adquiría la forma de una melodía que atrae inmediatamente la atención consciente y se registra en la memoria de corto y mediano plazo. Sin embargo, co-existen con ella, las otras voces del llamado "acompañamiento" que son a su vez pequeñas melodías, pero más débiles que la melodía principal, por lo que forman parte de un fondo indistinto de apariencia caótica. Aunque el "acompañamiento" permanezca escondido para la percepción superficial, su naturaleza contribuye, a través de la percepción inconsciente, a reforzar y perfeccionar el aspecto y efecto de la melodía principal. El estudiante de composición musical tradicional aprende -o debiera aprender- en sus primeras lecciones que no basta con escribir una melodía y añadir luego un acompañamiento de acordes, sino que éste es parte fundamental del todo y consiste en algo más complejo e interesante que genera, a su vez, otras melodías subsidiarias que se relacionan e interactúan con la melodía principal.

Por otra parte, existen innumerables ejemplos de obras en las cuales los compositores proveen de una gran cantidad de información que permanece completamente "escondida" a nuestra percepción superficial. Baste recordar aquí a Beethoven en sus obras: *Quinta sinfonía*, *Sonata Waldstein*, Sonata *Appasionata*. De este modo, debemos reconocer

1. Ehrenzweig, Anton : *Psicoanálisis de la percepción artística*. Gustavo Gilli. Barcelona. 1976.

que la práctica composicional tradicional ya usaba estas dos vías de estímulo perceptivo. La composición musical de nuestros tiempos difiere entonces de la tradicional sólo en el hecho que la cantidad de información superficial es menor o más difusa. Actualmente, la mayor parte de la creación musical tiende a la polifonía y sobrepone o yuxtapone diversos planos, niveles o *couches*, los cuales debieran funcionar del mismo modo que funcionan las diferentes voces en la polifonía de Palestrina o de Bach. Esto revela la tendencia natural de todo el arte moderno a la superposición de diferentes zonas de información acústica o visual y que establece nuevas condiciones de percepción, tendiendo a poner más relieve en el ejercicio de la mente profunda a través del uso continuo de la percepción inconsciente.

Al igual que en una fuga de J.S. Bach -donde el tema no debe ser entendido como una simple melodía sino como el germen del que crecerá la intrincada estructura polifónica, siguiendo el despliegue de estas estructuras con una atención difusa, concentrándose no en una sola voz sino en la estructura global, la composición actual debe ser atendida y seguida de modo análogo, lo que requiere que su construcción (composición) entregue los medios de interrelación de todos los fenómenos que concurren para formularla. Es por esto que, pese a que el arte moderno tiende a formas débiles y libres de *gestalt*, lo que es síntoma de un racionalismo debilitado, debemos poner gran cuidado en la utilización de nuestro racionalismo y tensión emocional para lograr que ambos aspectos se potencien, generando un arte completo y satisfactorio a las necesidades tanto de nuestra mente superficial como de nuestra mente profunda.

Las "necesidades" de la atención.

Ahora nos referiremos a los modos de relación e integración de la información, cualquiera que ella sea. Sin duda, un mecanismo básico que actúa inmediatamente con el acto perceptivo es el registro de la información. Éste, será más o menos perenne según la incidencia de variados factores: la cantidad de información previa, ya registrada; la relación de esa información con lo nuevo; la cantidad de tiempo de observación ("presencia") de la nueva información, a través de la cual puede autoafirmarse en nuestra memoria. El fenómeno recién percibido pasará entonces a un proceso de identificación, sea por igualdad o semejanza, sea por diferenciación o contraste respecto a la información ya existente.

Para lograr un verdadero registro de lo percibido se requiere una condición *sine qua non*, esto es, la atención concentrada y "despierta" sobre el fenómeno percibido. Sin embargo, existen mecanismos formales del discurso musical que pueden incidir en el modo y grado de registro de la nueva información. Entre ellos se encuentra la simple repetición inmediata de un fenómeno, la que causa a su vez, a partir de cierto tiempo, el debilitamiento de la atención con la consecuente desconexión entre la atención y el fenómeno. La atención, entonces, se trasladará o no a otros focos o fenómenos reales o virtuales presentes en el acto en que se desarrolla el fenómeno a percibir. Así, por ejemplo, la música repetitiva (como la *Minimal Music*) produce

una desconexión atencional del fenómeno musical, obligando al auditor a "perderse" en otras sensaciones o pensamientos, o como en la música ritual de algunos pueblos de oriente, a crear las condiciones de "mente en blanco" adecuadas, según ellos, a la meditación.

En lo que respecta a nuestra civilización occidental, la música ha sido formulada de un modo tal que una vez establecida y registrada en la memoria a través de la repetición, comienza a ser sometida a procesos de variación, elaboración o contraste. Estos procesos son, a nuestro modo de ver, las "necesidades" a satisfacer para mantener la atención sobre un fenómeno sonoro.

Repetición, variación, elaboración y contraste son los medios básicos que utiliza la música occidental desde sus inicios hasta nuestros días. Posiblemente esto obedezca a nuestra tendencia de recrear a partir de lo natural y, en la naturaleza todo está sometido al devenir, a la constante variación de todos sus componentes. Creo que esta característica evolución de todo fenómeno, define con claridad para el ser humano, la noción de vida. Pareciera ser entonces que la ausencia de la variación, aparece frente a la experiencia del hombre como una ausencia de vida, como algo muerto, inerte, y sabemos bien cuál es la actitud natural del ser humano común frente a lo inerte. Así, parece ser necesario el cambio continuo, el devenir del fenómeno observado, el cual, en su totalidad, debe aparecer homogéneo, de modo análogo a como ocurre con todo fenómeno natural.

La variación o cambio puede asumir diversas formas, las cuales "operan" emocionalmente de distinta manera. Entre estas formas encontramos la elaboración, la mutación, el contraste, el "reflejo", la ilusión, la evocación, etc. Cada una de ellas ha sido utilizada, en mayor o menor grado, según los "estilos" en la composición musical occidental, teniendo en cuenta que durante el "reinado" del sistema tonal se utilizaron preferentemente la repetición tautológica, la variación simple, la elaboración y el contraste aplicados a los diferentes elementos formales.

La música instrumental tonal realizó todas estas operaciones dentro de un sistema más o menos común a todas las obras y a todos los compositores. Se podría decir que el sistema tonal constituía una especie de macro código al interior del cual se manejaba una cierta información sonora que no podía ser, en sí misma, ni lenguaje ni código. Hoy, en ausencia de un sistema de marco o referencia al interior del cual poder operar compositivamente, la responsabilidad de regular los procesos de repetición, variación, elaboración, y aquí podríamos agregar de mutación, de filtraje, re-lectura, degeneración y/o regeneración, etc., recae sobre la naturaleza misma de la obra, sobre sus propios elementos constitutivos. Es ella la que debe auto-proveerse de las condiciones de organización, de generar los mecanismos y elementos que actúan en ella. Así, un material inicial - que deja de serlo en el momento mismo de su formulación para transformarse en agente transformador y generador- se repite proyectado isomórficamente en los diferentes aspectos y niveles de la obra.

Esta vez, como veremos más adelante, la repetición no es tautológica sino que más bien deriva en una "presencia" activa del "material-forma-formante" en todos y cada uno de los elementos constitutivos de la obra. Una especie de información genética que hace que la obra sea única y donde el fenómeno de autogeneración garantiza tanto su variedad como su coherencia. Al respecto, vale la pena citar a Luciano Berio: "A veces, yo tengo la curiosa sensación que los procesos musicales bien podrían ser más inteligentes que los hombres que los producen y los oyen, que las células de estos procesos, como los cromosomas del código genético, pudieran ser más inteligentes que los órganos perceptivos que les debieran

conferir un sentido, y tengo la impresión que la música imita uno de los procesos naturales más increíbles: el paso de la vida inanimada a la vida animada, de las formas moleculares a las formas orgánicas, de una dimensión abstracta e inmóvil a una dimensión vital y expresiva" [2].

Retomemos, sin embargo, el punto de la atención (consciente) sobre la obra, ya que es sólo a través de ella que el nuevo discurso musical adquiere funcionalidad y logra hacerse realidad. Además, es mediante la atención que el auditor necesariamente puede acceder a participar activamente en la nueva naturaleza de obra del arte contemporáneo. La atención sobre una obra, en especial de una música de nuestro siglo, es particularmente variable y, sin duda, resulta imposible pretender instaurar normas generales sobre ella. Sin embargo, podemos establecer ciertas condiciones mínimas para que esta atención sea posible.

En primer lugar, debemos poner atención en lo que sucede con nuestra percepción frente a dos situaciones límites: la repetición constante sin (o casi sin) variación y la sobreinformación que aparece como "caótica". Curiosamente, entre estas dos situaciones antípodas, la reacción de la conciencia (mente superficial) es la misma. Esto es, como ya se dijo, se "desconecta" de la información y "entra" a otro campo o "cambia" su focalización hacia otro fenómeno.

Ambos hechos, la repetición constante y el caos constante, tienen en común establecer un *continuum* invariable que se caracteriza por un aspecto de "no-vida", sin hechos relevantes y de aspecto plano, generando, mientras se manifiesta, una sensación de encontrarse frente a la "materialización" de la muerte. Quizás, frente a esta situación, nuestro ser se defiende y se "desconecta" del fenómeno buscando recuperar un aspecto vital en otros hechos. Sin duda, éste es un tema a desarrollar en el campo sicológico, antropológico o filosófico, pero no podemos dejar de considerarlo dentro de la práctica de un arte particularmente no-referencial como lo es la música instrumental.

Esta necesidad humana de conectarse con fenómenos análogos a nuestra propia vida o al menos cómo la percibimos, condiciona nuestra atención, la que -creo- no nace sólo a partir de la familiaridad o información previa que se tenga del fenómeno a percibir sino también a partir de su "novedad articulada". Esto último, lo entiendo como la relación que el ser humano establece con todo fenómeno que le resulte desconocido. Apenas esto sucede, la mente consciente o inconsciente opera de modo tal que vincula la información previamente registrada con lo nuevo, generándose un "encuentro" energético entre lo conocido y lo desconocido que puede y debería manifestarse en el campo de la sensación o la emoción. Es aquí donde radica la necesidad de lo nuevo y por ello sostengo que el interés real estará generado más por el enfrentamiento de lo nuevo con lo conocido que por el simple reconocimiento de algo ya registrado. Creo, entonces, que es en la dialéctica nuevo-conocido que

2. Berio, Luciano: *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, J.C. Lattes, Paris, 1983, pag. 27.

se imprime el primer impulso de atención hacia un fenómeno. Ahora bien, en la música, este problema de mantener o generar atención ha sido abordado de muchas maneras diferentes dependiendo del contexto histórico. En la música tradicional tonal, la solución la encontramos en la variación. Los mecanismos de variación en la tonalidad no se limitan a la agregación (ornamentación) o a la disección (trabajo motívico) de un tema sino que se amplían a los cambios de las zonas tonales (modulación), registros, cambios del fondo o contexto (acompañamiento, armonía, etc.) y otras posibilidades. Fuera del sistema tonal, las alternativas de variación se ven aparentemente limitadas si pensamos aún en una formulación formal de tipo clásico, es decir, en someter al material a los mismos mecanismos tonales. Pero, si se plantea el problema, olvidando la sombra protectora de la tonalidad, de un modo renovado y atento a las actuales circunstancias, las probabilidades de variación se multiplican en un número indefinido. Las operaciones de variación de que somos testigos en la música a partir de los años '50 en adelante, lo testimonian. Es esta misma "ilimitación" de posibilidades operativas la que ha llevado y lleva a generar, con su desmedido e irresponsable uso por una gran parte de los compositores a partir de la década de los '60, aspectos caóticos de tipo *continuum* a que hacíamos referencia más arriba, contrariando las condiciones de atención sostenida que una obra debe procurar.

Con lo anterior, podemos definir como una actitud compositiva responsable el tener en cuenta aquella "ilimitación" de los medios de variación y controlarlos. El control está a nuestra disposición si consideramos las naturalezas propias de las obras de modo que, en ellas actúen ciertos mecanismos apropiados y no otros, teniendo en cuenta que estos otros pueden ser apropiados para otras obras. La atención perceptiva, en estos casos, será satisfecha y no buscará focos de información ajenos a la obra musical misma.

Habiendo abordado la problemática de la percepción musical y la necesaria atención que debemos prestar a una obra musical, puede ser útil, ahora, iniciar un viaje al interior del discurso musical para descubrir aquellos fenómenos que son los elementos constitutivos de la forma. Para este efecto, debemos establecer y aclarar ciertos conceptos e ideas que nos servirán para intentar cierta objetividad dentro del subjetivo y relativo mundo de la música.

Los "objetos" formales.

Un "objeto" formal, en la música, corresponde a un fenómeno sonoro que, por su naturaleza, asume ciertos rasgos característicos que permiten su identificación y su eventual diferenciación del total, condición *sine qua non* para ser aprehendido en el acto de la percepción. Esta somera definición, sin embargo, no se puede considerar como una regla puesto que un fenómeno sonoro será un "objeto formal" dependiendo, además, del contexto en que suceda, el que hará necesario los diversos grados de fuerza y presencia de los rasgos que el "objeto" deba manifestar.

Un sonido solo y puro inserto en un lapso de silencio podrá constituir un objeto reconocible en base a su sola condición de sonido portador de una información de frecuencia (altura del sonido, un re del registro medio, por ejemplo), duración (longitud en segundos del sonido), timbre (forma de onda, el re tocado en un piano, por ejemplo) o, incluso, su amplitud (cantidad y fuerza del sonido, *mezzoforte*, por ejemplo). Si en ese ambiente de silencio oímos el sonido **A** recién caracterizado y luego de un breve momento oímos otro sonido **B**, ambos actuarán como "objetos" formales y quien asista a esta audición

estará en condiciones de relacionar el primer sonido con el segundo, estableciendo las similitudes o diferencias que surjan de la audición- observación. El auditor se podría dar cuenta, por ejemplo, que el sonido **B** es de distinta frecuencia (un fa), pero de igual timbre (el mismo piano), distinta duración e igual amplitud.

Ahora bien, las condiciones recién descritas son extremadamente simples y permiten que un sonido sea ya un "objeto" formal. Pero imaginemos ahora la experiencia anterior en un ambiente sonoro complejo, en el cual "conviven" simultáneamente múltiples y diferentes sonidos. Una obra orquestal, para tomar un ejemplo. ¿Estarán dadas las condiciones para que nuestra percepción logre definir cada uno de los sonidos que recibe nuestro oído y adoptarlo como un "objeto" formal?

Es indudable que para un oído normal esta tarea resultará imposible ya que cada uno de los sonidos que conforman este nuevo ambiente pasará a ser un elemento más del todo indiferenciado y nuestra percepción requerirá, entonces, de una nueva categoría de formalización. Esta nueva formalización estará basada en las relaciones de los sonidos más que en los sonidos mismos y surgirá el concepto de intervalo, de grupo, de gesto, de figura, etc. Para hacer una analogía con nuestro lenguaje, podríamos decir que las letras son los sonidos aislados y las palabras son las nuevas categorías de formalización que permitirán la elaboración del discurso. En la música, esta necesidad perceptiva ha obligado al compositor a "construir" fenómenos formalizados los que son conocidos como "motivos", "temas", "sujetos", "frases", etc.

En la música tradicional, estos "objetos" formales son establecidos y confirmados como tales en forma clara y precisa intentando lograr un mejor y duradero registro en la memoria, lo que se obtiene a través de las numerosas reiteraciones, preferentemente tautológicas, en el transcurso del discurso musical. Al respecto, les invito a intentar recordar el inicio de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven y, en seguida, a reconstruir la secuencia sonora que sigue a continuación. Al hacer este pequeño esfuerzo, se podrán dar cuenta que el primer "objeto" formal, el primer motivo se reitera innumerables veces, sufriendo, incluso, modificaciones de diversos grados en sus componentes internos. Estos cambios no son lo suficientemente fuertes como para transformar el "objeto" formal en otro diferente, pero le otorgan al motivo una vida que sostiene la atención del auditor, pese a la constante reiteración y repetición a que es sometido.

Es importante tener en cuenta la incidencia de las relaciones de los elementos que conforman un objeto, puesto que nuestra percepción y memoria reconocen con igual facilidad tanto estas relaciones como los elementos mismos puestos en juego para establecerlas. Esto permite, en la música, una serie de "manipulaciones" y variaciones sobre un "objeto" formal, logrando así la continuidad y homogeneidad necesaria del discurso y, al mismo tiempo, proporcionando la variedad y suficiente cuota de "novedad" para satisfacer la atención y mantener el interés sobre el discurso musical. Como ejemplo de esto, podemos usar la misma obra de Beethoven y tomar la

relación 3:1 que manifiesta el motivo principal. Les invito, una vez más, a oír el inicio del primer movimiento y el inicio del tercer movimiento de la sinfonía y seguramente descubrirán cosas que tal vez, antes, las habían pasado por alto y, por lo tanto, eran inexistentes.

En la música de nuestro siglo las cosas han cambiado pero sólo en apariencia, puesto que en lo sustantivo y esencial la formulación del discurso hoy en día, recurre a los mismos procedimientos. Esta vez, los contextos y los mismos "objetos" formales son, quizás, más complejos y, posiblemente, requieren de una mayor atención en la audición. Obviamente que si observamos demasiado superficialmente la música contemporánea se nos aparecerá como un "algo" caótico, indiferenciado. Pero, si atendemos, reflexionamos y participamos al oír una obra nueva, descubriremos que los "objetos" formales están ahí, revelando una sintaxis, un devenir natural de acontecimientos relacionados y relacionables que, en definitiva, no difieren mayormente del discurso musical tradicional. La composición musical, hoy y ayer, no consiste en una simple acumulación de ideas (buenas o malas) en un período de tiempo. Es necesario ponerlas en acción, en relación, derivándolas unas de otras, evolucionando sus apariencias hasta obtener, incluso, nuevos "objetos" formales sin destruir la naturaleza y esencia de aquellos que sirvieron como puntos de partida. Así, el auditor asiste a un fenómeno que le provee de acontecimientos para identificar, reconocer, relacionar, permitiendo el libre juego emocional, nacido de la confrontación nuevo-conocido, que define finalmente, el hecho estético.

Ahora, intentaremos aclarar el proceso básico y más fundamental a que son sometidos los "objetos formales" y que, finalmente, dan direccionalidad, funcionalidad y modo de ser a la obra musical en sí.

Uno de los procesos expositivos del discurso musical, que ya hemos mencionado, corresponde a la repetición de un hecho sonoro. Sin embargo, a partir del concepto de repetición debemos hacer una extensión a una dimensión bastante más amplia que, de alguna manera, abarca al concepto de variación. Este último, puede permanecer como una categoría autónoma en cuanto concepto en sí. Pero, una vez que ese concepto se pone en acción como proceso y se manifiesta como tal, obliga a la formulación, al menos, de dos eventos sonoros para que a través de la observación de ambos, se pueda constatar el cambio que conlleva un fenómeno de variación. Si la variación es de nivel 0, tendremos un fenómeno repetido tautológicamente; si la variación es parcial, percibiremos el cambio en lo conocido; y si la variación es total, se producirá entonces un fenómeno absolutamente nuevo.

Por lo tanto, requerimos de dos instancias para establecer las relaciones correspondientes entre los dos hechos. Si, en esta relación, coexisten elementos que constaten la presencia simultánea del fenómeno de la repetición por una parte y del fenómeno de lo nuevo, por otra, debemos constatar la identidad del primer hecho: **"A"** y el cambio o variación en el segundo hecho: **"a"**. De este mismo modo, existe la posibilidad de que el segundo hecho no posea en sí elementos del primero, haciendo imposible constatar un fenómeno de repetición y, por lo tanto, nuestra percepción no registra el segundo hecho, en este caso, por ejemplo: **"%"** como variación del primero **"A"** sino como un hecho completamente nuevo y desconocido. Aquí, el segundo hecho, al no tener elementos del primero, determina una relación de contraste u oposición y será un fenómeno que, volviendo a la música, asumirá -naturalmente- una nueva función formal, un nuevo punto de partida o de referencia.

Ahora bien, debemos considerar que tanto la repetición como la variación pueden tener diferentes grados,

generándose, así, zonas intermedias en las que resulta difícil establecer cuál fenómeno predomina en la relación de los "objetos formales". Tomemos, por ejemplo, el signo "**O**" y entremos en una consideración de tipo temporal, que es la dimensión propia de la música. Una repetición absoluta y exacta de este tipo: "**O**", sería tautológica, de igualdad absoluta. Sin embargo, podríamos considerar que el segundo signo se encuentra en otro contexto y que, además, cumple una función absolutamente distinta al primero: el primero -cuando lo vemos por primera vez- es nuevo, y el segundo, ya conocido.

También podemos considerar como repetición de los anteriores a los signos: **"O"** y ***"O"***. Pero en este caso podemos constatar la variación en las diferencias de "cuerpo" en el primer caso, o de forma en el segundo. También podríamos comparar el signo "**O**", con el signo "**?**" y constatar que nos es difícil usar el término variación puesto que resulta poco claro establecer los lazos, los puntos comunes, que puedan poseer los dos signos en cuestión. Como vemos, la variación depende de la naturaleza de los parámetros que conforman el "objeto" y en qué medida, uno, algunos o todos estos son modificados. Todo lo anterior nos obliga a definir aquí, aunque sea someramente, los parámetros del sonido.

Los parámetros del sonido.

Uno de los elementos más propios de la música y más identificable es la altura del sonido, dicho en términos físico-acústicos, su frecuencia. Esto permite determinar y fijar alturas, las notas, y organizar -si se desea- la gama musical en la que las alturas están distanciadas de manera tal, que nuestro oído pueda diferenciar claramente, por ejemplo, un La de un Fa. Un oído bien entrenado o privilegiado no sólo puede establecer las diferencias entre sonidos de diversa frecuencia, sino también recordar una frecuencia, lo que se conoce como oído absoluto.

Otro elemento del sonido que resulta básico es la duración de éste y que se establece en términos simplemente temporales. Sin embargo, su apariencia es relativa considerando los contextos en que surge y su percepción se basa tanto en la comparación proporcional, como en referencia a un pulso constante y subyacente. En general, el parámetro de duración sonora se articula y toma forma a través de la combinación de duraciones largas y cortas. De este parámetro surge el ritmo que, adosado al parámetro de altura, genera el diseño melódico.

Un tercer parámetro, cuya percepción es altamente relativa, es la dinámica o potencia del sonido. Es decir, qué tan fuerte o débil puede ser un sonido. La dinámica corresponde a las indicaciones relativas de *piano, forte, mezzoforte, pianissimo*, etc. Pero, la potencia sonora puede medirse y establecerse en valores absolutos; esto es, en decibeles. Sin embargo, la percepción de aquel valor absoluto, depende del contexto dinámico sonoro en que se manifieste. Nuestro oído posee la capacidad de modificar su umbral de audición adecuándose a las circunstancias ambientales, sea para protegerse o para lograr captar las más mínimas señales sonoras. Por

ejemplo, en un contexto de *piano*, si aparece un *forte súbito*, este nos parecerá *fortissimo*. Pero ese mismo *forte* en términos de decibeles, dejará de aparecer como súbito y nos parecerá normal dentro de un contexto de *forte*. Del mismo modo, ese *forte*, tendrá otro sentido para nuestra percepción, si aparece como resultado de un *crescendo* desde el *piano* al *forte*.

Otro importante elemento paramétrico del sonido es el timbre, en términos físico-acústicos, la forma de onda del sonido. Esta resulta de la cantidad y naturaleza de los sonidos armónicos que acompañan a todo sonido, exceptuando al artificial sonido sinusoidal que se obtiene por vía electrónica y al que se le considera absolutamente puro. El timbre es un resultado de las condiciones establecidas por los instrumentos generadores del sonido y sus resonadores, los cuales, para un mismo instrumento, pueden hacer variar la forma de onda. Esto lo conocemos como inflexión del timbre y corresponde, por ejemplo, al uso de la sordina en un violín. Ésta, disminuye la transmisión de la vibración de la cuerda a la caja del instrumento y por lo tanto modifica el timbre obteniéndose lo que se conoce como un color. Por otra parte, existe la posibilidad de mezclar los diferentes timbres, lo que da origen al elemento expresivo de la orquestación o instrumentación.

Finalmente un elemento que funciona como parámetro sonoro, pese a su micro-dimensión, es el modo de ataque o el modo de inicio de un sonido. Todo sonido tiene un momento de inicio, seguido de un *peak*, luego el sonido se mantiene (dura) y, finalmente, el momento en que el sonido se extingue. Esto corresponde a lo que se denominan las transientes dinámicas. El momento más llamativo para el oído, amén de su duración, es el modo de inicio de un sonido y por lo tanto, este elemento tiene la capacidad de cooperar en la caracterización de un fenómeno sonoro. Esto corresponde en general al fenómeno de la articulación de cada sonido (*legato, staccato, portato, spiccato*, etc).

Todo fenómeno sonoro posee necesariamente todos estos elementos: frecuencia, duración, potencia, forma de onda y transiente dinámica, cualquiera que sea su índice de manifestación. Estos parámetros son los que determinan, entonces, las características de un sonido las que, registradas por nuestra percepción, nos permiten la comparación y la correspondiente relación de los fenómenos sonoros. Este proceso se extiende también a los "objetos formales" ya constituidos y que, por ende, son portadores de las características paramétricas del sonido.

Imaginemos un tema. Por ejemplo, la famosa melodía coral beethoveniana de la *Novena Sinfonía*. En ella, podríamos modificar su ritmo, como el mismo Beethoven lo hizo, y lograríamos una variación. Del mismo modo, le podríamos cambiar el timbre, o la dinámica, o la velocidad (el *tempo*, que pese a no ser un parámetro del sonido, sí es un parámetro de la música) o incluir otras notas (ornamentación) entre las originales, etc. Como podemos ver, se pueden obtener "infinitas" versiones de un "objeto formal" y el arte de la composición determinará qué versiones son apropiadas y cuales no. O, por qué no decirlo, cuáles se le ocurren al creador y cuáles ni siquiera pasarán por su mente. Al respecto, podemos recordar la maravillosa obra de J.S. Bach compuesta a partir del famoso tema "regio" de Federico El Grande, quien propuso la melodía a Bach, con ocasión de la visita que le hizo este último y con el cual, el gran compositor improvisó al teclado. Habiéndose percatado Bach de las enormes posibilidades de "manipulación" del tema, compuso y posteriormente envió al Rey, la versión definitiva -por todos nosotros conocida- de *La Ofrenda Musical*. La música, en general, está llena de "repeticiones",

variaciones y nuevas apariciones de "objetos formales". Elementos nuevos y conocidos que serán reutilizados en el transcurso de la obra en sus diversas formas las que, a su vez, van creando la naturaleza de la obra y aportando los hechos sonoros que serán percibidos estética y emocionalmente -tanto por nuestra conciencia superficial, como profunda- al enfrentar el fenómeno dialéctico de lo nuevo-conocido. Así surgen las funciones formales de los objetos, la energía necesaria para atraer nuestra atención y el discurso, la redacción definitiva de la obra musical.

Recordando lo que se ha dicho respecto al aspecto vital del fenómeno musical, podemos constatar que uno de los procesos formales de mayor efectividad y vigencia a lo largo de la evolución de la música occidental hasta nuestros días, es precisamente el de la variación. Desde las primeras Secuencias gregorianas, pasando por el Tema con Variaciones hasta los procesos compositivos actuales, la variación es parte fundamental del discurso musical y lo podemos encontrar en toda obra, cualquiera que sea su estilo, época, forma, género, tipo, vocal o instrumental.

La música es variación, y el Arte de la Composición Musical consiste, fundamentalmente, en encontrar las justas medidas y proporciones de variación de los "objetos", en saber cuándo proporcionar novedad y, cuándo y cuánto recordar o reconocer de lo ya oído. La coherencia de un discurso, su homogeneidad o heterogeneidad, su "lógica", su "verdad" dependen del manejo de la variación que en ese discurso se haga. La estética del discurso, su "belleza", su capacidad de sorprender, estimular y alimentar nuestra percepción, dependen de la naturaleza de los "objetos formales" y una vez más, de los procesos de variación a que sean sometidos. El equilibrio que se debe lograr en un discurso musical, obviamente no puede "recetarse" ni establecer en un contexto ajeno al fenómeno musical y por lo tanto resultaría inútil pretender expresarlo en palabras.

En este punto, puede parecer necesario, una vez más, reflexionar sobre lo dicho anteriormente en relación a nuestras necesidades perceptivas y evaluar la propia vivencia afectiva y reflexiva en cada momento que oímos música. Esto, tal vez, nos permitiría acercarnos a establecer criterios (aunque muy relativos) respecto a las obras musicales tanto como creadores, intérpretes o auditores.

La música, es un arte en el tiempo y su desarrollo asemeja un discurso de ideas hiladas y relacionadas que otorgan a la obra su forma específica y su carga estética. Sin embargo, nuestro actual mal hábito de audición, como resultado del deterioro de la educación musical, tiende a preferenciar solo la dimensión temporal de una obra, atendiendo principalmente a los objetos más llamativos. Algunos de los cuales, en el mejor de los casos, retenemos en nuestra memoria. Todo esto es así, considerando el uso, por nuestra parte, sólo de nuestra conciencia o mente superficial.

Si a partir de esta base y a través de una adecuada educación musical, extendemos el campo perceptivo a nuestra mente profunda, encontraremos que ésta se nutre de hechos sonoros que normalmente escapan a la capacidad de "darnos cuenta" y que

permanecen "ocultos" tras los objetos formales captados con facilidad por la mente superficial o conciencia. Toda esta información "subterránea" ocurre en lo que podríamos llamar, el espacio acústico del arte musical. Un terreno paramétrico de frecuencias, duraciones, intensidades, formas de onda, etc., que puede ocupar un mismo "espacio" de tiempo. Esto se llama polifonía o multifonía, en el sentido más genérico del término, que difiere del sentido técnico-musical correspondiente a un comportamiento contrapuntístico de varias líneas melódicas que se superponen durante un mismo período de tiempo.

Para lograr introducirnos en la dimensión paramétrica "vertical" o simultánea de la música, debemos usar el término polifonía en su sentido más general y, por lo tanto, consideraremos toda simultaneidad sonora como una manifestación polifónica. De la polifonía surgen las características que definen a la armonía, el contrapunto, y la textura o tejido de la música. Todos estos aspectos polifónicos forman parte, ineludiblemente, de la mayor parte de la música, cualquiera sea su época, estilo u origen. La música que no ocupa esta dimensión simultánea se define, comúnmente, como monodia.

La monodia, parte fundamental de los inicios de nuestra música occidental, en la forma de Canto Gregoriano, es el prototipo de la dimensión temporal de un discurso y los objetos formales que lo constituyen, se relacionan en el tiempo apelando a nuestra capacidad de memoria, de relación y a la necesidad de ordenar lo que percibimos. Este orden se "concreta", normalmente, después de la audición de la obra y solo en algunos casos durante la obra; pero en esta última situación, una vez más, en un lugar diferente al que se manifiesta acústicamente; esto es, en la propia mente.

La polifonía, por su parte, permite la audición y relación de objetos sonoros en el mismo momento en que ellos ocurren o se manifiestan, otorgando un nivel, forma y carga de información que enriquece notablemente la audición.

En el desarrollo de la música occidental, la necesidad estética de "alimentar" a nuestra mente profunda surgió ya, en el siglo IX, con las primeras experiencias de "organum". Es decir, de duplicar simultáneamente la monodia original con una réplica exacta en cuanto a la temporalidad, pero, con un cambio en el parámetro de la frecuencia sonora. Esto lleva a una imagen de paralelismo de ambas monodias que, por su simple simultaneidad, pasan a ser, en conjunto, un fenómeno polifónico.

Observando nuestra historia musical podemos descubrir que ésta se desarrolló en una secuencia paramétrica "lógica", de acuerdo y a medida que los hombres fueron tomando conciencia y controlando, a través de la escritura: la frecuencia, la duración, la intensidad, los modos de ataque, el timbre, en fin, los diversos elementos y características del sonido. Así, luego de dominar el parámetro de altura sonora y ser capaces de superponer simultáneamente dos o más réplicas monódicas se produjo el cambio en el manejo del parámetro de duración que generó melodías independientes unas de otras, tanto respecto a su diseño de alturas, como en sus formas rítmicas. Esto dio origen, al **Contrapunto**. Término que surge de la denominación "punctum" que recibía una nota sola la que, al estar dispuesta simultáneamente contra otra de similar duración pero de diferente altura, producía la situación: *punctum contra punctum*. Este prototipo evolucionó, al poco tiempo, y se llegó a contraponer varios sonidos, de breve duración y diferentes alturas, sobre uno de larga duración conocido técnicamente como *cantus firmus*.

Posteriormente, los músicos fueron incorporando, en la

simultaneidad sonora, la diferenciación y dominio de todos los parámetros, generando tejidos con una gran carga de información y alcanzando su más alto nivel en el desarrollo de los grandes grupos orquestales, en los que podemos constatar momentos de simultaneidad de alturas, ritmos, dinámicas, timbres, formas de articulación e, incluso, en mucha música de nuestro siglo, la superposición de *tempi*.

Los niveles o grados de uso de la simultaneidad musical han evolucionado, en el desarrollo de la música occidental, dependiendo de las diferentes conductas estéticas de cada época, disminuyendo o aumentando su presencia, y cambiando su forma de manifestación. En el gregoriano, encontramos el "organum" de simultaneidad diferenciada mínima y el uso del *cantus firmus* que presenta una independencia mayor entre las melodías. Luego, en el Renacimento, se alcanzó uno de los más altos grados de polifonía contrapuntística en la composición de misas, motetes, *ricercares*, madrigales, etc. Posteriormente, en el Barroco (con la notable excepción de Bach que mantuvo, hasta su muerte, una praxis contrapuntística), reaparece la monodia -esta vez acompañada por apoyos armónicos- y que, con el tiempo, dio origen al *bel canto*, que alcanzó su máxima expresión en el género operático.

La melodía era acompañada por acordes (un conjunto de dos o más sonidos simultáneos) y que justamente, estaban "de acuerdo" al momento monódico al cual eran aplicados. Esto originó la Armonía que, dentro del sistema tonal, adquirió una fisonomía de tipo funcional que dio paso, incluso, a la independencia del discurso armónico. Esto permitió, a su vez, el manejo expresivo de la armonía que, en cuanto nivel de información, se superponía simultáneamente a la monodia. Como ejemplo visual de esta situación podríamos imaginar a *La Gioconda* de Leonardo da Vinci: una figura (el retrato) sobre un fondo (el paisaje). También hay casos en que la música se sostiene por su solo discurso armónico y su expresividad, en ningún caso, se ve menoscabada. Sería el caso, volviendo a un ejemplo visual, de una pintura marina sin presentar necesariamente una nave.

Gracias a Bach y a su influencia en los grandes compositores clásico-románticos (Mozart, Haydn, Beethoven, Brahms, etc.), la composición ha seguido recurriendo a la polifonía contrapuntística en sus diferentes formas, utilizándola paralelamente al aspecto más "monódico" de la melodía acompañada por la armonía. Con la crisis del sistema tonal y la aparición de las nuevas formas "atonales" y dodecafónicas, el aspecto armónico se debilitó, dando paso a una escritura más contrapuntística. Otro factor de disminución en el uso de la armonía que debemos tomar en cuenta es que el acorde llegó a ser a considerado, por los compositores de inicios de este siglo, como un todo homogéneo, como un solo sonido complejo. Un ejemplo bastante claro de esto lo encontramos en Debussy, quien utiliza este concepto para la formulación de sus melodías obteniendo un paralelismo con acordes, preferentemente de dominante séptima y novena (ej: Do-mi-sol-sibemol-re), de similares características polifónicas al *organum* gregoriano.

Por otra parte, además de los tradicionales conceptos técnico-musicales de homofonía

(armonía) y polifonía (contrapunto) debemos agregar el concepto de **Heterofonía**, propio de mucha música no-occidental, principalmente oriental y africana. La heterofonía consiste en una proyección modificada y simultánea de un objeto formal determinado. Imaginemos, por ejemplo, un grupo de ocho músicos que ejecutan simultáneamente la misma melodía; pero, cada uno de una forma diferente y particular. El resultado es una especie de refracción sonora semejante a una visión beoda donde la imagen se multiplica deformada, adyacente y simultáneamente al original. La heterofonía, que fuera utilizada escasamente en los siglos precedentes (Beethoven, por ejemplo, en el primer movimiento de su *Sonata Waldstein*, reitera el segundo tema con un procedimiento heterofónico), ha sido "descubierta" por la música contemporánea, con la integración de los procedimientos extra-europeos en las estrategias compositivas actuales, y domina parte importante de las características de la música nueva.

Retomemos la perspectiva de la composición musical. Así como hemos determinado que el discurso temporal de una obra debe estar cohesionado por la relación de los objetos sonoros dispuestos a lo "largo" de ella, así también, debe existir una cohesión y relación, a lo "alto", de los elementos que se manifiestan simultáneamente. Este punto que puede parecer demasiado obvio dentro de la música tradicional tonal dado el control ejercido sobre la relación consonancia-disonancia y en la que toda disonancia tiende a "resolver" en una consonancia, ha sido descuidado en la formulación de muchas obras de nuestro siglo.

En los años '50 y '60, los compositores -más preocupados por el efecto que por la obra misma- desarrollaron el aspecto temporal de la música y su aspecto superficial, descuidando la naturaleza interna de cada obra y sobre todo, las relaciones al interior de la dimensión acústica. Tal vez, esto se debió a la falta de un marco referencial global y a la aceptación *per se* de la disonancia, en igualdad de condiciones jerárquicas con la consonancia, como algo propio de la música contemporánea.

Hoy, son muchos los compositores que han tomado conciencia de este problema y que formulan sus fenómenos simultáneos de un modo relacionado. Esto no quiere decir que se invente o se haya inventado una nueva "armonía" que sirva para todo, sino que se trata de mantener un control específico, al interior de cada obra, de todos los aspectos, tanto superficiales como "subterráneos", que actúan simultáneamente con el fin de proporcionar a nuestra mente profunda, una información relacionada. Esta, al interactuar con nuestra conciencia, genera el verdadero fenómeno estético.

No se trata aquí de sobrevalorar la simultaneidad en sí, puesto que sería legitimar cualquier tipo de superposición posible. No, la simultaneidad en el arte musical implica la interrelación y conexión de los elementos presentados en forma sincrónica. Una vez más, la composición. De ahí que el acorde que convive con una melodía no puede ser cualquiera; la melodía que contrapuntea a otra no puede ser cualquiera; que los elementos de una heterofonía no son otros que la proyección simultánea de uno de ellos; en definitiva, todos los elementos que concurren para la formulación de una obra deben relacionarse tanto en la dimensión paramétrica como en la dimensión temporal de la música.

La complejidad que implica la superposición de estímulos y formas en un momento dado no debe ser considerada ni como un intelectualismo vacío ni como un problema que obstruye la obtención del placer de la audición. Al contrario, justamente esta complejidad relacionada y coherente, es la que otorga al discurso musical su cualidad

estética específica y lo caracteriza para siempre. Hoy en día, prevalece una forma fundamentalmente errónea de apreciar el arte musical y es típico de ella afirmar que las manipulaciones del material sonoro (sea expresado simultáneamente o temporalmente) son meros virtuosismos intelectuales que nada tienen que ver con el uso emotivo de la forma musical; pese a ello, la superposición de los diversos elementos y parámetros, amén de los objetos formales mismos, constituye realmente una manifestación fundamental de los códigos emocionales y profundamente inconscientes de la percepción humana.

Cierto es que la mayoría de las operaciones y estrategias compositivas seguidas en una obra pueden ser constatadas en la forma escrita de un obra, la partitura; pero ¿se las puede oír cuando esa obra se ejecuta? Claro que no. Sólo los aspectos más superficiales estarán a disposición de nuestra conciencia. Pero todos los que escapan a nuestra conciencia van a alimentar nuestra mente profunda, nuestro inconsciente, en el cual, los objetos dejan de ser tales para operar como símbolos flexibles que pueden combinarse creativamente con otros símbolos en el mundo interior, generándose diferenciaciones formales de orden superior. El efecto estético de este uso creativo del símbolo es resultado de la alternancia de la conciencia entre los diferentes niveles de la mente. Por lo tanto, no debemos abandonarnos, durante la audición de una obra, a un hedonismo fácil y cómodo. Este, a la larga, reprimirá e impedirá el acceso de nuestra percepción a la maravillosa dimensión del arte.

Uno de los aspectos decisivos en la formulación de una obra es el definir su naturaleza, su "comportarse" y su existencia en el tiempo. Al respecto, debemos recordar que en términos tonales tradicionales existe una sola forma de comportamiento. Esto es, una sola dirección a seguir. Este único comportamiento o camino a recorrer consiste en la sola y permanente utilización del mecanismo de creación de necesidades y su correspondiente satisfacción; o sea creación de expectativas, tensiones, conflictos, etc., y sus respectivas resoluciones. Así, tenemos en la relación tonal básica de Dominante-Tónica, al prototipo de esta forma de comportamiento.

Esta relación básica se extiende en diferentes proporciones y ámbitos del discurso musical, estableciendo una naturaleza particular de las composiciones tonales: el constante cambio entre un estado de tensión y uno de distensión. Esto genera un ritmo de acontecimientos que, en definitiva, pasa a constituir el marco formal del discurso composicional. Los esquemas formales utilizados en el clasicismo y romanticismo obedecen sistemáticamente a las fórmulas binarias, ternarias, rondó, sonata, rondó-sonata, etc., y estas responden inexorablemente al principio básico de oscilación tensional de antecedente-consecuente, de arsis-tesis, *crescendo-diminuendo*, de *forte-piano*, etc., que pese a que puede ser violentado ocasionalmente por una aparición sorpresiva -en función de contraste- de elementos inesperados o descontextualizados, la relación primaria de dominante-tónica no desaparece en absoluto. No debemos olvidar que el solo hecho sorpresivo o contrastante, genera una tensión a resolver incorporando el contraste, al mismo mecanismo tonal básico ya mencionado. Todo lo anterior tiene como consecuencia el establecer una naturaleza

del lenguaje tonal, la que corresponde al concepto de **Direccionalidad**.

Ahora bien, la direccionalidad que caracteriza a la música tonal clásico-romántica, no es privativa de ésta. Pero, al encontrar este fenómeno en otros estilos o épocas nos damos cuenta que este comportamiento, si bien es un aspecto utilizado en el discurso, no lo rige ni caracteriza de modo fundamental. En el barroco, por ejemplo, las armonías -que son prácticamente las mismas que serán utilizadas por los clásicos- poseen un comportamiento más errático, más inestable. Por su parte, las melodías son menos cerradas y los procedimientos formales están más cerca de la progresión y la fuga, que de la formulación cerrada de antecedente-consecuente. En el barroco predominan -a excepción de las danzas- las fantasías, los *concertos*, las fugas, los *ricercare* que permiten una polivalencia direccional y una libertad en el discurso que desaparecerá con el clasicismo, para reaparecer tímidamente en el romanticismo y consolidarse con propiedad en los diferentes estilos de la música contemporánea.

Antes del siglo XVII, en el Renacimiento e incluso en la Edad Media, la música se enmarcaba dentro de la lógica modal, la que no implicaba necesariamente una direccionalidad, lográndose así, una apariencia y naturaleza flotante, suspendida, y que difiere del discurso dramático de acontecimientos encadenados por una causalidad y retórica que, inevitablemente, genera el uso del sistema tonal.

Hoy en día, el componer música implica optar conscientemente por algún tipo de comportamiento y algún modo de articulación formal. Ante esta instancia, el compositor actual enfrenta el problema de elegir entre todas las posibilidades conocidas y por conocer. Esto último, que puede llamar la atención del lector, resulta de la inalienable posibilidad que tiene el creador de buscar, descubrir o crear los modos de articulación que su pensamiento musical requiera para obtener una verdadera correspondencia entre sus ideas y la **Forma** que van adquiriendo en el proceso de la composición. Este último concepto es uno de los más resbaladizos y confusos del arte musical.

Son muchas las ideas y significados que se adhieren al vocablo forma. Entre ellos podemos mencionar los de estructura, esquema, modelo formal, modo o forma de ser, apariencia, límite o contorno, etc.

En primer lugar, debemos aceptar que todo aquello que tiene un límite, es decir que es finito, necesariamente poseerá una forma determinada por sus propios límites, lo cual permite separar el fenómeno de su contexto. Si analizamos someramente nuestro límite corporal nos encontraremos con que, aparentemente, todos los seres humanos poseemos la misma forma. Pero, inmediatamente surgen diferencias.

Estas diferencias van apareciendo a medida que se van examinando los diversos niveles formales, es decir, los diferentes contextos en que una forma se "recorta" o distingue. Es cierto que en términos generales, todos los seres humanos tienen un esquema formal común: cabeza, tronco y extremidades. Luego nos encontramos con diferencias formales en el nivel de los géneros masculino o femenino, también a nivel de razas y si continuamos, nos encontraremos que en el contexto de las personas también hay diversas formas que encuentran, en el caso de los gemelos, su nivel más bajo de diferenciación.

Todo lo anterior, lo podemos proyectar en el concepto musical de esquema formal, en el cual las partes y sus funciones se mantienen en su lugar, independientemente del lenguaje o estilo que albergan. A este nivel del concepto forma corresponden la forma binaria, la ternaria, la forma

sonata, el rondó. Siguiendo, análogamente, los niveles antes mencionados veremos cómo los esquemas formales se distinguen según la época, el estilo o el compositor que los usa.

Si pasamos al nivel del comportamiento humano, nos encontramos que surgen variadas formas de actuar, de comportarse frente a iguales o similares circunstancias. Estas diversas formas pueden ser comunes a una cultura, a un tipo de sociedad, a una época, a un cierto tipo de personas. En la música, este nivel formal corresponde al procedimiento formal y que se ejemplifica en todas aquellas obras consideradas abiertas. A esta categoría formal corresponden la fuga, el *ricercare*, la variación, el motete, la fantasía, la improvisación sin esquema formal determinado, la música aleatoria y en general, la mayoría de la música contemporánea de post-guerra.

Finalmente, podemos pasar al nivel correspondiente a nuestro modo de ser, carácter o forma sicológica, que en definitiva es el más individual e impredecible. Este modo de ser puede evolucionar, como sabemos, a medida que se desarrolla la experiencia individual considerando el modo en que esa experiencia es asimilada por el individuo. Esta forma de ser, carácter, temperamento o como quiera que se le llame, encuentra su correspondencia musical en el concepto de **Escritura**, la cual inevitablemente generará un resultado formal como consecuencia de su manifestación.

La escritura o formulación del discurso musical corresponde al modo de disponer los elementos sonoros, los objetos formales; al establecer las relaciones y conexiones entre esos elementos; al crear una naturaleza de la obra; al definir un comportamiento; al elegir o no un procedimiento formal; al usar o no un esquema formal previo; al buscar una definición de la obra, su inicio y su fin; es decir, corresponde directamente al componer musical.

(No debemos confundir el término escritura, tal como lo hemos planteado, con el concepto cotidiano y coloquial del acto de escribir, plasmar signos en un papel o transcribir ideas y conceptos, sino más bien relacionarlo directamente con la voluntad, el pensamiento, la especulación, la creación que determina, finalmente, el acto de escribir).

Considerando la existencia de diversos niveles formales bajo el concepto de forma, podemos deducir que éstos se deben corresponder para reconocer a la obra como un todo, como un fenómeno íntegro o bien compuesto. Esto se traduce en una interconexión de los diferentes estratos formales de una obra, lo que permite al compositor, a través de su escritura, encontrar los procedimientos formales adecuados y generar una forma global que no contradiga su propio pensamiento y lenguaje puesto en acción durante el acto de la composición. Es por esto, que los esquemas formales, en realidad, corresponden más bien al uso extendido de ciertos sistemas (como el tonal), durante un período o época y resulta, por lo tanto, artificioso y poco natural, adoptar estos esquemas fuera de los ambientes lingüísticos que los generan. A este último caso, corresponden los pies forzados del Neo-clasicismo o el Neo-

romanticismo y, en general, a todos los intentos por revivir naturalezas fuera de sus *habitat* propios y originales.

Ahora bien, tendemos a asociar la idea de forma con la de significado y, al respecto, conviene establecer algunos criterios generales.

La obra, que es el resultado del cúmulo de operaciones sobre los elementos del sonido y que hemos abordado más arriba, se manifiesta en cuanto música-forma en el momento en que es interpretada, en el momento en que todas las relaciones existentes en ella se realizan para que, potencialmente, sean observadas por un auditor. Obviamente, como ya se ha dicho, las relaciones que dan vida a al obra no surgen explicativamente en el acto de audición sino que permean nuestra percepción y activan nuestra mente y emociones de modo, por el momento, incomprensible y enigmático.

Es sabido que la formulación sonora posee la capacidad de "representar", "pintar" o describir aspectos de la vida, pero esto ocurre preferentemente cuando junto a la música se manifiestan otros medios de comunicación como la imagen, la palabra o simplemente un objeto sonoro semantizado, un cliché, una cita musical que apela a un conocimiento común y global. En estos casos, cabe la posibilidad de asociar forma y contenido con algún significado más o menos compartido por muchos, lo que permite, eventualmente, la transmisión musical de una realidad. Aquí, la música, con la ayuda de la imagen o la palabra, codifica y decodifica una información que le es ajena. Pero..., y la música pura, aquella que no apela a los aspectos recién mencionados y que establece su manifestación de un modo autorreferente, ¿representa o pretende representar algo?, ¿significa?, ¿comunica?

Las respuestas a estas interrogantes constituyen uno de los núcleos de las actuales discusiones entre quienes viven en la música, sean estos intérpretes, compositores, investigadores o auditores. Para algunos, el problema simplemente no existe ya que sostienen que la música es esencialmente un lenguaje comunicador y que cuando es autorreferente comunica en última instancia el status emocional o sicológico del compositor. Para otros, la capacidad de comunicación de la música radica en la interpretación y en la cuota de responsabilidad que posee el intérprete al hacer realidad la composición.

En nuestra modesta opinión, la música autorreferente no significa ni comunica nada, **simplemente es**, y al existir (si esto es verdaderamente posible), es decir al manifestarse como fenómeno perceptible, provoca, como todo hecho o evento que se manifiesta, una potencial percepción de dicha manifestación y es el individuo que percibe quien le otorga un significado y un sentido al fenómeno observado.

En realidad, el sujeto que percibe es estimulado a poner en acción toda su experiencia y memoria afectiva que ha ido adquiriendo en su vida, lo cual se traduce, en verdad, en una comunicación consigo mismo. De esta comunicación interna surgen las connotaciones que reconocemos como significados de los objetos observados. Esto explica, en parte, la diversidad de significados que puede recibir algo frente a diferentes sujetos que lo observan. Mientras mayor es la abstracción de lo observado, mayor es la posibilidad de otorgarle múltiples significados.

La obra que se inscribe en la música autorreferencial es intrínsicamente abstracta y por lo tanto es un error pretender establecer o fijar de una vez y para siempre, un significado para ella. Es más, su inefabilidad ni siquiera permite que Ud., apenas haya oído un obra de esta naturaleza, sea capaz de transmitir de modo verbal su experiencia y sentimientos surgidos de la audición referida. Inténtelo,

si desea, con obras como: la *Primera Sinfonía en do menor* de Beethoven, algún preludio y fuga del *Clavecín bien Temperado* de Bach, un cuarteto de Mozart o alguna balada de Chopin. En todos los casos, si logra concretar algo, no será otra cosa que su propia proyección e imaginación que, gracias a la mágica estimulación de la música, Ud. ha sido capaz de crear y generar.

Para concluir con esta reflexión sobre la composición musical deseo hacer algunas consideraciones generales acerca del arte musical contemporáneo en su conjunto.

Reconociendo el actual estado de las cosas en relación a la distancia que se ha venido generando, a lo largo de estos últimos sesenta años, entre compositores, intérpretes y auditores, creo necesario evaluar en esta ocasión las implicancias que, para cada uno de los actores del mundo musical, han tenido en ellos, la manifestación de este problema.

El problema, aquí planteado, no es tanto bajo la perspectiva del compositor en sí, ya que creo que éste, de alguna manera, cumple y satisface sus necesidades creativas a partir de un trabajo individual que desemboca en la concreción de sus obras, sino que el problema existe con mayor magnitud en el nivel de los intérpretes y auditores, quienes, de uno u otro modo, no tienen acceso al arte musical contemporáneo.

Los auditores, bajo la actual situación, en realidad aparecen perdiendo una interesante oportunidad de experimentar un arte vivo, rico en vivencias estéticas y que crea un espacio para el desarrollo de sus libertades individuales que dicen relación con la imaginación y los aspectos inventivos que naturalmente existen en todo ser humano. La música contemporánea, al proponer una infinita gama de interpretaciones y lecturas -dada su maravillosa condición de arte eminentemente abstracto- permite el libre ejercicio de las capacidades creativas del individuo, quien enfrentado a través de la atención a un fenómeno musical, puede imprimirle a éste su propio sello y, en definitiva, verse reflejado en su propia interpretación dando lugar así, a la posibilidad de dialogar consigo mismo permitiendo, a la vez, el conocimiento de su propia naturaleza.

La relatividad inserta en el discurso musical contemporáneo y que posibilita lo anteriormente dicho, no es una característica impuesta a la fuerza en la formulación de las obras de nuestro siglo. Ella obedece a una realidad que la misma ciencia y desarrollo tecnológico que nos acompañan se han encargado de aclarar a partir de la misma formulación de Einstein respecto a la Teoría de la Relatividad y que, en estos últimos años, otros pensadores y científicos han ido confirmando y enriqueciendo.

La actual sociedad, que vive aún bajo la sombra del pensamiento del siglo XIX, no logra, en su conjunto, renacer bajo las nuevas perspectivas que el conocimiento y el pensamiento ha abierto en este último tiempo. Una gran oportunidad para acercarse a ellas, es justamente entrar en contacto con fenómenos que hacen manifiesto este nuevo estado de las cosas. Hoy, el hombre debe comprender que tiene que tender

a no habituarse nunca. El modo como se generan los cambios, su velocidad y cantidad, plantean un nuevo reto a la humanidad para enfrentar tanto al mundo como a la naturaleza y que de no mediar un cambio real en la actitud de esta sociedad, veremos cómo nosotros mismos iremos perdiendo la propia capacidad de cambiar y ajustarnos a las nuevas condiciones que el mundo actual, naturalmente, nos viene y seguirá planteando.

El arte, en general, y la música nueva, en particular, constituyen un campo de posibilidades donde ejercitar nuestra capacidad creativa y, por ende, nuestra capacidad de generar nuevas respuestas incluso frente a antiguos problemas de nuestra existencia. Como ya lo hemos dicho en otros contextos, la música nueva que evita "llevar de la mano" al auditor con un discurso narrativo, como lo hace normalmente la música de los siglos XVIII y XIX, permite el desarrollo de la imaginación sin condicionantes que no sean las del propio mundo interior de quien la atiende y escucha. Por todo lo anterior, insisto, la actual situación mencionada más arriba, afecta más a los auditores que al propio compositor.

En medio del compositor y el auditor, se encuentran los intérpretes quienes también enfrentan un problema no menos complejo. Para ellos las complicaciones surgen desde su propia educación musical que aún hoy en día, está gobernada por los sistemas, metodologías y repertorios básicos que sirven a un lenguaje musical que ya no corresponde al actual. Así, los intérpretes que por propia iniciativa se interesan en la nueva música deben recorrer por si solos un largo camino, además cargado de modos y hábitos que su estudio musical les ha proporcionado e impuesto y que, muchas veces, atentan contra una adecuada lectura de la música nueva.

Pienso que en ellos, los intérpretes, recae la tarea más dura. Tener que vivir constantemente entre dos mundos muy distintos es, sin duda, un gran problema a resolver y para lograrlo, deben redoblar sus esfuerzos para permanecer atentos a las circunstancias que rodean la interpretación musical en su conjunto. Sin embargo, este ejercicio tiene sus ventajas, ya que permite al músico ampliar sus criterios frente al arte musical en su globalidad, permitiendo así acceder a una nueva perspectiva, incluso, para enfrentar la interpretación de la música del pasado.

Por otra parte, las escasas instancias de conciertos de música nueva hacen poco gratificante el trabajo del intérprete interesado en ella, quien con gran esfuerzo prepara y estudia una obra que será ejecutada, normalmente, sólo una vez. El trabajo que significa el estudio de una obra actual es bastante mayor que el que requiere una obra de repertorio tradicional ya que en ésta, el músico se reencuentra constantemente con aquellos giros y formas que él ha integrado a través de su formación. En cambio, ante una obra nueva el músico debe lograr escapar a los moldes preestablecidos, rescatando aquello que le será siempre útil, y a la vez, ingresar al nuevo mundo que la obra contemporánea presenta.

A veces, el mundo sonoro de una obra plantea modos absolutamente distintos de abordarla lo que dificulta la internalización de la naturaleza de su discurso. Ante esto, el músico se enfrenta a la obligación de generar en sí, una auto-confianza a partir de su contacto con la obra y consigo mismo. Como consecuencia de haber logrado esa auto-confianza, surge la verdadera conexión entre la música, el mundo interior del intérprete y el mundo interior de quien le escucha y atiende. Si esto se consolida, tanto en el caso del intérprete como en el del auditor, la música deja de ser un fenómeno externo al cual simplemente se observa para pasar a ser una experiencia propia, que puede igualar al fascinante quehacer creativo del compositor.

Lo anterior no significa necesariamente que, tanto el

intérprete como el auditor, reciban del compositor un mensaje-comunicación que descifrar y confrontar, sino que la obra creada se transforma en un estímulo, una provocación, un espacio para el ejercicio creativo. Así como el compositor, sin duda, está comunicado con lo que crea, así el intérprete y el auditor se comunican con la obra y la hacen suya logrando la conexión de mundos interiores difíciles de acceder si no es a través del arte, la fe y la reflexión. Todos estos últimos, permiten y preferencian el descubrimiento de nosotros mismos y, por lo tanto, el ejercicio artístico, como el religioso o como el filosófico resultan fundamentales, hoy en día, para enfrentar los nuevos tiempos que el futuro nos depara.

Ojalá, la sociedad en su conjunto comprenda el verdadero rol que cumple el arte en la naturaleza humana y abandone lo más pronto posible su actual actitud hedonista a través de la cual, se ve y presenta al arte como un simple objeto de fruición y placer con el cual lograr beneficios poco trascendentes como suelen ser los relacionados con lo económico, con la satisfacción de vanidades, de fama y reconocimiento, sea como gran intérprete o como gran gestor de eventos culturales.

La música, dada su condición natural de arte efímero, debiera ser tratada de modo tal que no fuese posible transformarla en un simple objeto, en una mercadería para vender o comprar. Lamentablemente, la tecnología a permitido envasar y capturar este arte del tiempo y del sonido, y en torno a esta posibilidad, la actitud asumida por los agentes culturales, dominados por la actual concepción de mercado, ha caído en un uso y abuso del arte musical, haciéndolo casi cotidiano, llenando todos los espacios, transformándolo en un continuo indefinido e informe que hace aún más difícil la consideración del arte musical como un hecho único, irrepetible y mágico.

La posibilidad de cambio del actual estado de las cosas no debe ser dejado sólo a decisiones de esferas institucionales ,en quienes debiera recaer la importante responsabilidad de cautelar una "oferta" estética y estilística lo más amplia posible, sino que es un trabajo que podemos realizar a partir de la propia individualidad, ejerciendo nuestra propia voluntad y exigiéndonos controlar, seleccionar o elegir la ocasión y el momento de oír tal o cual música, recuperando, así, esa particular condición del hacer música: **un rito**, momento significativo, ocasional y esporádico, en que toda nuestra conciencia abraza el fenómeno sonoro, y lo hace suyo estableciendo los lazos entre el mundo afectivo y el racional que nos constituyen como seres humanos.