

Algunas reflexiones en torno a la música

Francisco Kröpfel

-Hipótesis I

Una hipótesis acerca de la constitución de un sistema musical contempla dos factores: uno endógeno y otro exógeno. El primero estaría centrado en las reglas de selección y combinación que conforman un código. Este es explorado por el compositor, quién “revelará” desde su propia perspectiva las posibles combinaciones, contribuyendo así a la evolución del estilo. Sin embargo, ello no alcanzaría a explicar los cambios profundos de un período histórico a otro, dado que estarían influidos, también, por un factor exógeno consistente en una modificación en la “visión del mundo” –determinantes socioculturales entre otros– que provocaría cambios en los intereses estéticos. Este segundo y decisivo factor daría cuenta de por qué el código de un sistema musical no necesariamente agota sus posibilidades combinatorias en un determinado período histórico, y explicaría los eventuales retornos (“neos”), es decir, exploraciones en busca de nuevas combinaciones dentro de los términos del código.

El sistema tonal “ideal” se desarrolla en sus propiedades estructurales entre fines del siglo XVI y fines del XIX, definiéndose cada período histórico por “desvíos” en las reglas de combinación del “sistema ideal”, sistematizado oportunamente por Rameau en algunos de sus aspectos esenciales.

Es sin duda apropiada la denominación de Sistema para explicar la constitución y evolución de la tonalidad clásica, así como las constantes y desvíos del código que la caracteriza. Pero es insuficiente para explicar la aparente ruptura entre el sistema tonal y el denominado atonalismo que se inicia a principios del siglo XX y que emerge como consecuencia natural de la práctica compositiva de Arnold Schönberg, la gran figura innovadora del siglo. Para superar esta insuficiencia deberíamos admitir que existe

un “sistema genérico” íntimamente ligado a los mecanismos perceptivos (principios de la *Gestalt*) y a ciertas constantes “universales”(?) (los factores de tensión-reposo, entre otros), que dan lugar a las funciones cadenciales básicas. Todo sistema se derivaría de esta especie de “Metasistema”.

El atonalismo podría, entonces, constituir un “subsistema” de este Metasistema, explicándolo no como una ruptura en el desarrollo histórico sino como un sistema en sí y, como tal, caracterizarlo por constantes definidas por su propio código: un conjunto de reglas de selección y combinación. Analizando obras de distintos momentos del atonalismo no sería difícil describir las constantes de ese código, sus reglas de selección y combinación, y los desvíos a lo largo de su evolución histórica.

-Hipótesis II

En la actualidad, si bien asistimos a una multiplicidad de tendencias musicales, se observan, en términos generales, dos categorías formales: una que – sin dejar de aportar estructuras sintácticas renovadoras– conservan lo esencial de una concepción occidental, “direccional”, diríamos “discursiva” en su articulación formal. La otra categoría se identificaría con una concepción oriental del tiempo, manifestándose a través de un devenir estático, “no orientado” que ya se percibe en ciertas obras de Debussy. Debe recordarse el impacto sensible que provocó en artistas plásticos y músicos, el arte oriental presentado en la *Exposición Universal* en el año 1890 en París.

Ya en el siglo XX, se inscribirían en la categoría no direccional momentos de la *Consagración de la Primavera* (1913) de Igor Stravinsky, y las obras de Edgar Varèse (*Intégrales* (1923-25), *Ionisation* (1929-31), entre otras). A partir de mediados de los años cincuenta proliferan obras correspondientes a esta segunda concepción no direccional de la forma, bajo la influencia de las ideas y experiencias del compositor norteamericano John Cage.

Podría agregarse, en cuanto a la concepción occidental “direccional”, que a medida que la progresión armónica se consolida en el período lla-

mado Barroco, el proceso discursivo y una nueva sensibilidad temporal se establecen. Al mismo tiempo, ello parecería coincidir con el creciente empleo del desarrollo motivico y del criterio temático en la organización formal.

Las funciones cadenciales —procedimientos de puntuación jerarquizada— cada vez más elaboradas, conducen a una paulatina toma de conciencia de un potencial teleológico en el discurso musical.

Una propiedad determinante del discurso musical es la dialéctica entre avance y detenimiento. Esta propiedad aparece claramente en la música de vanguardia en importantes obras de Stockhausen y, en particular, en la *Forma Momente* como una alternativa entre dos características: *proceso* y *estado*, equivalentes al avance y detenimiento en la direccionalidad de las estructuras musicales. Este es un aporte muy importante en el orden formal ante la suspensión de la función motivica y la adopción del atematismo por parte de las corrientes centrales de la música de la segunda postguerra¹.

Las dos categorías mencionadas anteriormente, una más cercana a una concepción occidental del tiempo y la otra a una concepción oriental, se complementarían con tres subcategorías: la primera (de aquí en más mencionada como subcategoría 1) corresponde a obras musicales organizadas

¹ Es oportuno enfatizar la lucidez de Stockhausen en cuanto a su planteo respecto a lo formal, en particular en su artículo "We die zeit ferget", o en su definición de la *Forma Momente* tal como es utilizada en *Kontakte*, composición donde combina una parte electrónica con sonidos instrumentales ejecutados en vivo.

La *Forma Momente* se constituye a partir de cuatro parámetros o variables: dos de ellas —*proceso* y *estado*— destinadas a la organización del devenir temporal, y las otras dos —*Gestalt* (unidad no divisible) y *estructura* (unidad divisible)— aplicadas a la organización del material sonoro en sí. Estas cuatro variables dan lugar a unidades formales que, o evolucionan o se detienen. Esta concepción formal permite una gran variedad de modalidades estructurales, en cierto modo equivalentes a las más complejas organizaciones sintácticas de la música "discursiva" del pasado, siendo a la vez profundamente renovadora.

Es conveniente señalar que Stockhausen sostiene que cada *Forma Momente* es autónoma como unidad formal, independiente de cualquier relación con unidades anteriores, es decir que posee valor propio. Sin embargo, según nuestra experiencia, el resultado perceptivo es más bien discursivo, con rasgos en *momente* anteriores, que en muchos casos anuncian la unidad siguiente.

según la concepción tradicional de alturas y ritmos “puntuales”; la segunda (subcategoría 2), por la velocidad de los eventos musicales, se percibe predominantemente como un fluir “gestual”, ornamental; la tercera (subcategoría 3) otorga a la materia sonora en sí una máxima jerarquía estructural, siendo los elementos de altura absorbidos como componentes “espectrales”, como unidades subordinadas a un “color tímbrico” general².

Para describir la relación entre estas tres subcategorías es interesante recurrir al símil de la *síntesis granular*, una técnica de procesamiento de sonido por computadora, que consiste en la aceleración de partículas de sonido, es decir, “muestras” de origen acústico o electrónico. Estas partículas que inicialmente pueden discriminarse en sus rasgos de altura, ritmo y timbre, van modificándose cualitativamente al cambiar su dimensión temporal. Los elementos inicialmente puntuales conforman finalmente una única y compacta materia sonora.

Estas subcategorías aparecen en ciertos casos asociadas formalmente en una misma obra, existiendo, por cierto, ejemplos “puros” de las mismas en la producción contemporánea.

La subcategoría 1 incluiría obras de Pierre Boulez, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, la mayoría de las obras de György Ligeti, y las de la primera época de Luigi Nono.

Un típico ejemplo de la subcategoría 2 sería la música del compositor inglés Brian Ferneyhough, y en general las obras de compositores de la llamada *Nueva Complejidad*.

La tercera —y muy importante— abarcaría, en el orden instrumental, la tendencia denominada *Música Espectral* y, por supuesto, la mayoría de las obras de la *Música Electroacústica* ya que es aquí donde la materia sonora se convierte en un factor decisivo.

Veamos ahora cómo se asociarían las dos categorías (aquéllas que definen las formas direccionales o evolutivas y las no direccionales o no evolutivas) con las tres subcategorías recientemente mencionadas, relativas a las propiedades formales de los materiales sonoros en las tendencias,

² Aquí corresponde mencionar a Edgar Varèse en cuanto a sus aportes trascendentes para una nueva concepción del sonido orquestal que influiría de manera decisiva a la generación de la segunda postguerra.

compositores u obras particulares dentro del panorama de la música contemporánea.

La composición *Kontakte* de Stockhausen es un ejemplo significativo de la forma evolutiva. Un oyente calificado percibiría el balance entre avance y detenimiento logrado por el compositor mediante la articulación de las variables temporales (*proceso y estado*) que caracterizan la *Forma Momento*. La obra combina con maestría organizativa las masas sonoras de la subcategoría 3 con la articulación de los elementos puntuales en altura y ritmo propios de la subcategoría 1.

Un ejemplo típico de la organización de masas sonoras relacionadas con la direccionalidad propia de la primera categoría, es la obra orquestal *Atmosphères* de György Ligeti compuesta en el año 1961. En distintas etapas posteriores de su producción, este compositor amplía sus búsquedas formales incursionando en todas las categorías y subcategorías mencionadas.

Pierre Boulez, una figura paradigmática, cuyas obras primeras se remontan a la segunda mitad de los años cuarenta, refleja una tendencia evolutiva o direccional y de organización puntual de altura y ritmo, que se extenderá hasta principios de los años cincuenta.

A partir de *Le Marteau Sans Maître*, a raíz de un cambio importante en su técnica de composición –introducción de los complejos sonoros– comienza a explorar la integración del timbre instrumental en densas masas sonoras y, al mismo tiempo, abundan en sus obras las formas no direccionales, como consecuencia, tal vez, de la utilización de los complejos sonoros³.

La influencia de John Cage y de otros autores norteamericanos como, por ejemplo, Morton Feldman, introduce al menos dos modalidades de la tendencia denominada minimalista: un minimalismo repetitivo, con contrastes mínimos en el devenir, donde se impone la organización puntual de altura-ritmo, así como también la no direccionalidad en el tiempo (Steve

³ Debe recalcarce que la generación de los cincuenta –Stockhausen, Boulez, Berio, Pousseur, Nono, Ligeti– no sólo tenía un conocimiento profundo de los aportes del grupo de Viena –Schoenberg, Berg, Webern, quienes introdujeron el atonalismo–, sino que su formación se encontraba estrechamente ligada a la evolución de la música de occidente.

Reich y Phillip Glass). La otra modalidad se caracteriza por la economía de los elementos sonoros y por la exploración de las posibilidades sonoras extremas de los instrumentos acústicos. Las formas son generalmente no direccionales.

El propósito de estas reflexiones responde al deseo de acercar algunos aspectos de la experiencia acumulada por el autor a lo largo de años de práctica de la composición, de la docencia y de una activa participación en la difusión de la música contemporánea.

Las múltiples tendencias que conforman el panorama musical de hoy han despertado la necesidad de encarar algún tipo de ordenamiento útil para la visualización de esa multiplicidad.

Describir en detalle todas las tendencias actuales requeriría un estudio extenso que excede el propósito de este artículo. Sin embargo, con la intención de ofrecer al menos una orientación en la aplicación del criterio expuesto (necesariamente esquemático), se ha recurrido a algunos ejemplos que, si bien no son abarcativos, son suficientemente ilustrativos como aproximación al panorama de la música contemporánea.