

Apostillas sobre algunas cuestiones musicales

Eduardo Lacoste

Desde el siglo pasado la música, y quienes participan de ésta, han visto considerar numerosas postulaciones en torno a sus propios principios, donde criterios tales como preselección, disposición u ordenamiento, más que responder a un dictamen de orden normativo parecieran adecuarse a la idea de los “juegos de lenguaje” que enunciara Wittgenstein. Frente a una concepción de las alturas definidas a partir de notas musicales, las que elaboraron una modalidad de orden vasto dentro del discurso musical; comenzaron a emerger otras consideraciones, generando nuevos códigos y atendiendo a la elaboración y exploración de objetos sonoros.

De esta manera, se pudo prestar atención a dos caras: la del objeto en tanto estructura forjada por una técnica, y la del campo de realidades diversas a las que tal objeto remitía, tanto en su significación como en su contenido

Aquí se nos hace inevitable mencionar la figura señera de Arnold Schoenberg. Si sus comienzos fueron definitivamente post-románticos, desde una lectura atenta al legado de autores como Brahms o Wagner, entre otros, en la creación de obras como los *Gurre-lieder*; ya en la elaboración de su obra de cámara su tarea le permite abordar con coherente sentido experimental la disolución de la tonalidad tradicional como paso a la llamada “atonalidad”. Valga recordar, dentro de un contexto de obras que asumieron el rótulo de “vanguardistas”, que Schoenberg nunca se consideró un artista de vanguardia, si entendemos este término como ruptura. Toda innovación en su extensa producción fue considerada por él mismo en términos de una continuidad dentro del desarrollo histórico-musical.

En Schoenberg el acto conjunto de una refinada tarea compositiva junto a la implementación de una metódica tarea didáctica, constituyeron

una ocasión inmejorable al servicio de una reflexión permanente sobre los problemas inherentes al ejercicio de la composición. Así como uno de sus discípulos dilectos, Alban Berg, autor de una formidable obra propia, preservará mucho del espíritu de su maestro, otro de ellos e igualmente calificado, Anton von Webern, llevará al extremo postulados radicalmente innovadores, privilegiando por ejemplo la densidad de una nota por sobre su posible expansión sentimental. Pero debe advertirse que la complejidad que pueda expresar esta música, principalmente para alguien no familiarizado con ella, está lejos de plantear vínculos con alguna suerte de caos desorganizado. Schoenberg, al concebir su "sistema dodecafónico" estableció que toda melodía, bajo el nombre de serie, deberá contemplar las doce notas existentes, su planteo no admitía la repetición sin variaciones de un motivo y es así como la serie se construye desde una rotación constante de los sonidos. Este planteo, más allá de lo novedoso, pues había experiencias previas de otros autores por cierto sin ese nivel de elaboración, atenderá a una concepción orgánica dentro de un marco de posibilidades desconocidas hasta ese entonces, inscriptas en un peculiar sentido de la estética musical. Pero es el riguroso análisis que exhibe su propuesta un llamado de atención también a las posibilidades caóticas que pudieran provenir de un atonalismo absoluto. En particular respecto a ciertas experiencias que se enunciaban desde un origen dadaísta.

Webern, entre tantas facetas como la de indagar en la naturaleza del tiempo musical o trabajar sobre una suerte de caleidoscopios poéticos, experimentará como gran aporte las variaciones producidas en el cambio incesante de los timbres sonoros, y he aquí algo notable: "Cada nota podrá ser entonada por un instrumento diferente de manera que el desarrollo de una serie se realizará en numerosas ocasiones a través de doce timbres distintos"¹. Muchas de sus investigaciones harán que diversos compositores (Pierre Boulez, Bruno Maderna, Karlheinz Stockhausen) nucleados en los orígenes de la música electrónica, consolidada como tal a mediados del siglo pasado, vieran en él a una suerte de profeta.

¹ Antoine Golea, Pierre Boulez y más recientemente Bryan Ferneyhough, han realizado agudas observaciones acerca de estos planteos weberianos.

Desde las últimas décadas diversas líneas de composición han subrayado las características de sus propuestas. Desde los planteos no direccionales de la forma, como en el caso de John Cage, a quién podríamos agregar desde otra perspectiva la obra de Morton Feldman, ajena también a una idea de progresión temporal y en donde la noción de duración es más atinada que la de ritmo; hasta arribar a modalidades compositivas de carácter estrictamente periódico, como lo es la del minimalismo.

Esta escuela, al menos en alguno de sus principales referentes (como por ejemplo Steve Reich) indagó el origen de sus criterios en diversas tradiciones del pensamiento oriental. En el caso de Cage es notorio el replanteo de las premisas musicales desde una perspectiva principalmente poético-filosófica. Cage fue esquivo a referirse a sí mismo como compositor entendiendo la carga que tal afirmación suponía. De hecho uno de sus profesores, el propio Schoenberg en su exilio americano, jamás lo consideró un compositor, sino más bien como lo que hoy se definiría como un artista sonoro. Resulta interesante constatar que mientras en Schoenberg la "filosofía" es un ejercicio que surge de una problemática implícita en la disposición de los elementos musicales, en Cage la práctica reflexiva atiende a las infinitas posibilidades que nos brinda el paisaje sonoro. En tal sentido sus declaraciones fueron claras: "la música se encuentra en todas partes, en el canto de los pájaros, en la brisa de un atardecer o en el estruendo de una tormenta"².

Otras tendencias presentes acentúan la materia sonora en tanto predominante categoría estructural. Quizás valga recordar, entre tantos aportes originales, los de un Luigi Russolo, o décadas más tarde a manera de anécdota las extrañas fabricaciones de instrumentos acústicos de Harry Partch, que permitieron numerosas subdivisiones a la octava original³, y

² John Cage a Brian Eno interview de 1988.

³ En su ensayo "Fundamentos racionales y sociológicos de la música" Max Weber, quién poseía una sólida formación musical, plantea la música occidental como un modelo consumado de racionalización. Debe reconocerse que compositores como Max Reger elaboraron su concepción musical tomando ese criterio como máxima. Octava se denomina el intervalo (diferencia de altura ente dos sonidos) que corresponden a un primer armónico a partir de una frecuencia fundamental, en donde su frecuencia duplica la del *la* fundamental. Su nombre se deriva de la escala diatónica (do, re, mi, fa, sol, la, si), y es el *do* que sigue al *si*, la octava respecto al primer *do*.

las de un matemático francés, Jean Baptiste Fourier, quién hace ya varios siglos sostuvo que toda onda compleja periódica puede descomponerse en una serie de ondas sinusoidales cuyas frecuencias son múltiplos enteros de la frecuencia fundamental o primer armónico. Este tipo de sonido, propio de los instrumentos musicales, es consonante y con una altura tonal definida β . En tal sentido, el propio concepto de timbre no sólo se define como el conjunto de propiedades de un sonido que nos permite identificar una fuente sonora de otra, sino que el mismo está determinado en gran medida por el espectro del sonido y su comportamiento en el tiempo. A esto se agregará su relación con el tipo de envolvente de amplitud, el modo en que se genera la emisión de los sonidos y la resonancia de sus componentes de frecuencia, de acuerdo al espacio acústico en que se propague la onda.