

Creación musical al interior de la materia sonora

Iván Sparrow Ayub

Sinopsis

El enfoque creativo tradicional en la música de origen europeo ha consistido, en términos generales, en la edificación de estructuras secuenciales, las cuales toman tanto del lenguaje como de las matemáticas, entre otros, su orden y disposición. Esta forma de arreglo sonoro a través de los siglos ha enfatizado el aspecto lógico-matemático sobre el de las cualidades físicas del sonido en sí. Creemos que la materia sonora guarda estrecha relación con los contenidos de la psique, haciendo de la creación encaminada en la percepción de la transformación de dicha materia un vínculo legítimo y directo entre el mundo íntimo del creador y la realidad física. Para lograr este acercamiento matérico en la creación musical es necesario tomar en consideración los aspectos espacio-temporales que pueden conceder a la percepción una experiencia de esta índole.

Introducción

La percepción sensorial es parte esencial del tema de la creación musical, un proceso que requiere observarse con cuidado desde el ángulo psíquico para poder entender su relación con las necesidades de organización de la obra. En general, la percepción sensorial conduce a entender forma y materia como variables interrelacionadas de una misma unidad física. En la forma encontramos la superficie -contornos y relieves- y una relación perceptiva con la dimensión. En la materia, todo aquello relacionado con texturas táctiles, cromáticas o sonoras, así como sus respectivas graduaciones. Ante la percepción, la forma brinda el nivel de inteligibilidad de la materia. Por ejemplo, a igual distancia, una gran roca pone en evidencia más clara sus características materiales que una pequeña. Igualmente, los contornos y relieves, dependiendo de su acentuación, otorgan a la percepción mayor o menor atención hacia los aspectos materiales.

En lo que al sonido respecta, podemos decir que éste se conforma por materia y evolución (la última siendo equivalente a la forma en un objeto). En el presente trabajo, dicha terminología se relaciona más con el aspecto perceptivo y

menos con las connotaciones científicas de la física. El uso de adjetivos relacionados a los sentidos del tacto y la visión -tales como liso, áspero, brillante y opaco- para mejor expresar verbalmente las cualidades de una sonoridad no es por falta de adjetivos propios para lo audible, sino el reflejo de un vínculo perceptivo que hacemos, el cual proviene de la estrecha relación entre lo que escuchamos y aquello que produce la sonoridad. Por esto decidimos que el término *materia* es el más apropiado para referirnos a las cualidades inherentes de una sonoridad, mientras que *evolución* es el modo en que ésta se mueve y cambia en todos sus niveles.

La distinción perceptiva entre la materia y su estructura evolutiva nos lleva a considerar un enfoque distinto al de la tradición europea en la creación musical. La historia de dicha música muestra un constante énfasis en la construcción secuencial de los materiales. Esto se puede observar desde las llanas líneas del canto gregoriano hasta las posteriores complejidades polifónicas y desarrollos teóricos. Se encuentra igualmente en varias de las metodologías más conocidas e históricamente deslindadas del siglo XX -como en la obra de John Cage e Iannis Xenakis-. En algunos casos, esta representación sonora obedece las formalidades del lenguaje -esto es, se fundamenta

en patrones narrativos que buscan lograr unidad a través de un discurso sonoro coherente; en otros casos, la construcción sonora parte de una delineación de formas cuyos orígenes pueden ser la realidad concreta -estática o en movimiento- o la imaginación.

El siglo XX vio nacer algunos de los más importantes antecedentes de una música fundamentada no en la estructura evolutiva, sino en la misma materia. Aunque a Schoenberg y a Webern se les otorga usualmente un papel significativo por la valoración del timbre en su *Klangfarbenmelodie*, la prioridad en la metodología de construcción que sus obras reflejan los posiciona claramente como exponentes de una estética estructural. En cambio, Debussy logra un mayor rompimiento con los cánones establecidos de lo formal al deslindar, por ejemplo, las armonías de origen tradicional de su función tonal; esto hace que sus sonoridades sean más próximas a representaciones atmosféricas, ahí donde la forma es menos perceptible. Véase cómo posteriormente Edgard Varèse, acaso influenciado por Debussy, logra un mayor acercamiento a la materia con sus masas sonoras, las cuales lejos de ser percibidas como armonías articuladas rítmicamente, dan la sensación de ser entidades sonoras vibrantes que nos enfrentan a los materiales de la música de manera más directa e inmediata. Similar a Varèse en esencia e influido por él, Morton Feldman nos presenta lo que parece un universo de silencio habitado por sonoridades suspendidas en otro tiempo. Su música -en especial la de los últimos diez años de su vida- hace al oyente perderse en un mundo de sensualidad sonora de extensa duración, donde no solamente se observa una pieza, sino se habita en un contacto directo con su materia. Otro caso notable es el de Giacinto Scelsi, cuyo tratamiento de la forma -transformaciones circundantes a una misma sonoridad- lo llevó a una música de gran energía concentrada, resaltando así la materia misma del sonido. György Ligeti es también un importante antecedente que logró, a través del uso del canon, una micropolifonía¹ generadora de nubes sonoras, con lo cual consigue acercarse a una concepción más plástica de la música.

Si bien estos acercamientos a la creación han ayudado a renovar la música, la mayoría se han logrado a través de disposiciones innovadoras de los mismos recursos de antaño. Dos excepciones notables son Julio Estrada y Helmut Lachenmann. Estos dos artistas han expandido los recursos materiales en su obra, el primero como respuesta a la necesidad de una fiel representación sonora y rítmica de los contenidos del imaginario, generalmente representados por trayectorias

gráficas cuya información es luego transportada al ámbito de lo audible;² el segundo como una nueva aportación sónica al desarrollo constructivista.³ En el caso de Estrada encontramos un más profundo acercamiento a la materia como representación del ser y sus emociones, mientras que Lachenmann logra un enriquecimiento de la estructura a través de la exploración sonora.

En lo que se ha venido señalando como músicas de fundamento evolutivo y material, la distinción principal puede radicar en la manera en que el creador concibe su trabajo. Dicha concepción puede reducirse en dos modalidades: la del objeto y la del fenómeno. Gran parte de la música de origen occidental puede considerarse concebida como objeto. Aunque toda música se desenvuelve en el tiempo, ésta, al tener como fundamento la representación formal -los cambios y transformaciones del sonido-, es percibida como un objeto que sucede en el tiempo, no que es parte de él. Basta con mirar gran parte de la obra producida en los últimos cinco siglos para darnos cuenta del carácter conceptual y simbólico de la notación, un tanto distante de las sonoridades que representa. Obras de gran importancia y trascendencia han sido elaboradas bajo este esquema, pero muy en el fondo, al inicio de toda esta gran empresa musical, se encuentra la semilla de una alternativa prometedora para una nueva música. Ahí radica la concepción de una música de carácter material, y por ende, de orden fenoménico. Esta música no solamente sucede en el tiempo, sino que perceptivamente se fusiona con él. Los patrones de memoria empleados para el análisis y para un claro sentido de ubicación quedan abolidos dentro del fenómeno impredecible que brinda una música carente de narrativa y de efecto-consecuencia. Igualmente, las nociones formales de carácter externo se ven opacadas por la interiorización perceptiva en texturas sonoras como medio de representación y/o expresión. Como consecuencia, las dificultades analíticas de ubicación y de delineación formal en la obra generan una experiencia perceptiva de orden difuso centrada más en el fenómeno integrado que en el aislamiento de sus partes.

Filosofía

Mientras la forma es capaz de representar clara y eficazmente el aspecto físico de la realidad y la imaginación, la materia

¹ Término acuñado por el compositor.

² Estrada, J. "Focusing on freedom and movement in music: Methods of transcription inside a continuum of rhythm and sound", en *Perspectives of New Music*, vol. 40, núm. 1, 2002.

³ "La música sólo tiene sentido cuando apunta más allá de su propia estructura hacia otras estructuras y relaciones- esto es, a realidades y posibilidades en nuestro alrededor y en nosotros." Helmut Lachenmann, de una cita del catálogo de su obra, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, www.breitkopf.com. Nuestra traducción.

logra acercarse más profunda e íntimamente a todo aquello que trasciende lo físico, ya sean sensaciones, emociones y la amplia gama de recuerdos contenidos en la psique. Relacionando psicológicamente ambos terrenos como universos de equivalencias de representación, podemos exteriorizar de una manera más próxima el mundo interior del ser.

Para una comprensión más clara nos remitiremos al pensamiento de Gaston Bachelard, quien a mediados del siglo anterior aportara grandes avances filosóficos y psicológicos respecto a la imaginación y la ensoñación material. Bachelard nos dice que "toda nuestra educación literaria se limita a cultivar la imaginación formal, la imaginación clara. Por otra parte, como los sueños, por lo general, son estudiados únicamente en el desarrollo de sus formas, no se cae en la cuenta de que son sobre todo una *vida mimada de la materia*, una vida muy enraizada en los elementos materiales."⁴ Y continúa diciéndonos que "la sucesión de las formas no nos ofrece nada de lo necesario para medir la *dinámica* de la transformación." Bachelard hace aquí mención a un tipo de movimiento no relacionado con la forma. Este punto es de gran importancia, ya que nos ayuda a comprender que, aparte de existir un movimiento externo o formal, también existe uno interno o sustancial. Bachelard luego se refiere al movimiento formal como cinética pura, añadiendo que "desde el interior, esta cinética no puede apreciar las fuerzas, los impulsos, las aspiraciones." En otras palabras, la representación formal en abstracto, esto es, sin consideraciones matéricas, es incapaz de trascender el aspecto superficial de la imaginación y la ensoñación e ingresar en la intimidad más profunda del ser. "La dinámica del sueño no puede ser entendida si se la separa de la dinámica de los elementos materiales que el sueño trabaja. Tomamos desde una mala perspectiva la movilidad de las formas del sueño cuando olvidamos su dinamismo interno." Este dinamismo interno no es el de una progresión secuencial, sino aquel que se mueve en el fondo de cada imagen y remite a esas fuerzas, impulsos y aspiraciones que el movimiento formal no puede apreciar del todo.

Es así como la noción creativa de tratar de representar una interiorización profunda en el ser nos ha llevado a interiorizar en la materia sonora, realzando perceptivamente sus cualidades sustanciales sobre la estructura evolutiva. De este modo invertimos la proporción perceptiva tradicional entre forma y materia en la creación musical y proponemos una música de fundamento matérico.

⁴ Esta y las demás citas del mismo párrafo: Bachelard, G. *El Agua y los Sueños*, México: Fondo de Cultura Económica, 2003, págs. 197 y 198.

Materia y evolución en música

Es importante establecer las diferencias entre un enfoque creativo evolutivo y uno material. Como ya se mencionó en la introducción, cualquier unidad física consta inseparablemente de forma y sustancia. Aún así, en el ámbito de la creación existen diversos enfoques y tratamientos que se les puede otorgar a cada una de estas variables. Aunque parezca posible alcanzar un balance, existe cierta tendencia perceptiva por favorecer alguna de estas dos cualidades.

Desde este plano perceptivo, el sonido como evento físico se compone por materia y evolución -o, en términos más allá de la música, materia y forma-, a las cuales se puede relacionar respectivamente con espacio y tiempo. El espacio y el tiempo son igualmente inseparables en el mundo físico, pero, al igual que la dualidad materia-forma, son prioritariamente distinguibles ante la percepción. En música, la forma de una sonoridad se hace evidente -esto es, se puede seguir y trazar- a través del tiempo. En cuanto a la sustancia o materia, sus atributos son de orden espacial, el cual no tiene que ver con aspectos de ubicación, sino con las características físicas que lo conforman y el ámbito inmediato que ocupa, similar a un objeto. Pero a diferencia del objeto, el sonido necesita ser animado en el tiempo; por consiguiente, la materia sonora es articulada perceptivamente por su evolución.

Es importante partir de este dictado para poder desarrollar cualquier enfoque consciente hacia estas dos variables en la creación musical. Aunque ambas conforman la unidad que es el sonido, el tratamiento evolutivo es el que determinará dicho enfoque. Si el interés creativo radica en una prioridad por la materia, como ocurre en nuestro caso, es a través de su forma evolutiva que se alcanzarán las dimensiones requeridas para lograrlo. Así como el objeto necesita, ante la percepción, de mayor espacio para facilitar la apreciación de sus cualidades materiales -recuérdese el ejemplo de la piedra-, una sonoridad necesita mayor tiempo para que esas cualidades sean percibidas.

Algunos modelos evolutivos y estructurales en la música

Las representaciones de énfasis evolutivo son de carácter animado, emplean periodos de tiempo relativamente cortos y subordinan los materiales a su estructura. Si, por ejemplo, representamos el movimiento sonoro de una obra de este enfoque con trayectorias que delinear sus contornos y superposiciones en el espacio y el tiempo, es probable que podamos visualizar claramente la mecánica subyacente de

organización, la cual remitirá a modelos de coherencia lógica como el lenguaje.

Más allá de ser una simple analogía, la relación entre música y lenguaje ha guardado un estrecho vínculo en la evolución de la primera. En un estudio sobre lenguaje y poesía, Gerald L. Bruns⁵ distingue dos usos del lenguaje poético, llamándolos hermético y orférico. El primero se distingue por considerar al lenguaje como un fin en sí mismo, apartado de aquello que pudiera representar de la realidad, esto es, de un significado externo. El segundo se relaciona con el mito de Orfeo, en donde la palabra cantada aspira al ideal de unión con el ser u objeto. En este último uso del lenguaje en poesía la característica principal es la articulación de significados como medios evocativos de imágenes, ideas y emociones. La historia nos muestra una gran afinidad entre la creación musical de origen occidental con el uso orférico del lenguaje, en donde una secuencia de sonoridades o palabras regida por un código unificador nos presenta aquello que desea significar y desarrollar. En este caso no es la palabra o el sonido en sí el atributo creativo principal, sino la relación secuencial de éstos, lo cual nos acerca, en el caso de la música, a un enfoque formal. Por otro lado, el uso hermético del lenguaje en poesía se relaciona con el enfoque material en música, en donde no son el desenvolvimiento secuencial y el significado, sino las cualidades intrínsecas de la palabra o sonoridad las que reciben prioridad de representación. Según Bruns, para Stéphane Mallarmé "el acto poético se satisface a sí mismo en un proceso de aniquilación que libera al lenguaje de sus ataduras con el mundo y ubica a la palabra en el universo puro de la nada, ámbito imposible en el cual, Mallarmé estaba seguro, se encuentra la esencia de la belleza."⁶ En el caso de la creación musical, esa separación de todo significado hace al sonido un fin, no un medio.

El lenguaje ofrece un modelo de orden secuencial lógico que ha acompañado al ser humano en gran parte de su existencia. Dicho modelo lingüístico ha influido en la creación musical -más aún desde la necesidad de cohesión en la música propiciada por su separación de la palabra cantada, a la cual se denominó música absoluta -⁷ brindando soluciones enraizadas en el pensamiento, las cuales han tenido un lugar importante en la elaboración de discursos sonoros. En el lenguaje, la función referencial y mediática tradicional hace difícil la tarea de lograr un lenguaje puro o hermético, como proponía Mallarmé, libre de connotaciones y significados

fuera de sí mismo. En música las dificultades son menos debido a que ésta, aunque aprendió del lenguaje su orden y arreglo, no es realmente un lenguaje, ya que en ella la negación es una imposibilidad.⁸

Además de la influencia lingüística, la creación musical se ha enriquecido con, entre otras, la ciencia y las demás artes. Como ejemplo de la primera tenemos las matemáticas, la cual ha resultado ser importante para compositores como Monteverdi, J. S. Bach, Schoenberg, Nancarrow y Xenakis, entre otros muchos. El siglo XX se distinguió por la diversificación de esta influencia, donde encontramos la composición musical asistida por prácticas probabilísticas, combinatorias, desarrollos algorítmicos y teorías como la del caos, por nombrar sólo algunas. Dichas prácticas han generado resultados muy diversos, pero cada una de ellas ha tendido por lo general a tener una utilidad en común: el establecer algún tipo de relación entre sonoridades discontinuas, esto es, de valores discretos. Por otro lado, algunos creadores han encontrado alternativas fructíferas en la relación entre lo visual y lo sonoro. Dicha relación muestra, dependiendo del caso, la influencia de la representación gráfica científica -como la del sismógrafo- o de las artes visuales y arquitectura. Xenakis logra, por ejemplo, la transferencia de estructuras arquitectónicas a trayectorias sonoras, mientras que Earle Brown establece un paralelo entre los derrames de pintura de Jackson Pollock y su metodología compositiva. En cualquiera de los casos, los modelos gráfico-analógicos ofrecen una alternativa de representación sonora diferente, manifiesta a través de trayectorias que usualmente representan las transformaciones de una sonoridad en el tiempo.

Modelos del conocimiento para una música matérica

El influjo metodológico de la ciencia y las artes en la creación musical ha producido resultados cuyo fundamento radica generalmente en la forma evolutiva; sin embargo, lo que el creador musical puede aprehender de estas ramas del conocimiento no lo limita necesariamente a ese tipo de resultados. En relación al pensamiento científico, las dos modalidades ya mencionadas de afrontar la creación, la del objeto y la del fenómeno, encuentran analogía con los procesos reversibles e irreversibles, respectivamente, los cuales han ocupado una parte importante de la física contemporánea.⁹

⁵ Bruns, G. L. *Modern Poetry and the Idea of Language: A Critical and Historical Study*, Normal, Illinois: Dalkey Archive Press, 2001.

⁶ *Ibid.*, págs. 101 y 102. Nuestra traducción.

⁷ Cfr. Dahlhaus, C. *La Idea de la Música Absoluta*, Barcelona: Idea Books,

⁸ Estrada, J. "Focusing on Freedom and Movement in Music: Methods of Transcription inside a Continuum of Rhythm and Sound", en *Perspectives of New Music*, vol. 40, núm. 1, 2002.

⁹ Sobre los procesos reversibles e irreversibles, cfr. Jorge Wagensberg, *Ideas Sobre la Complejidad del Mundo*, Barcelona: Tusquets, 2003.

Como ejemplo del objeto y lo reversible tenemos la construcción de una maquinaria, en donde las partes, aunque en interacción, mantienen su integridad física y pueden ser desmontadas de la unidad. En música esto se ejemplifica con las superposiciones de orden horizontal y vertical, las cuales, a través del uso de valores discretos, logran una especie de ensamblaje. Este enfoque mantiene cierta distancia perceptiva con el tiempo, el cual es sólo un medio en el que sucede la música. Por el lado del fenómeno y lo irreversible está el ejemplo de diluir tinta roja en agua, donde la integridad de cada elemento se ve comprometida y sería absurdo sugerir un desmantelamiento [Wagensberg, 2003]. Una música de esta índole se presenta como una textura de elementos sonoros de disección perceptiva improbable. Al igual que la tinta en agua, la música de orden matérico carece de contornos y construcción inteligibles.

La asimilación de métodos de las artes plásticas puede conducir igualmente a un acercamiento matérico en la creación musical. Tanto la pintura y la escultura, así como las combinaciones y derivados de éstas, han mostrado, sobre todo en el último siglo, un acercamiento más sensible a sus materiales, confiriéndoles una importancia especial en la expresión y/o representación visual. Las pinturas de la última y quizá más importante fase artística de Mark Rothko se distinguen por el empleo de formas rectangulares simples, las cuales delínean ricas tonalidades cromáticas. Rothko consigue, a través del manejo de sus materiales, texturas que confieren un sentido de espacio luminoso y profundo. Sus obras en este último periodo presentan formas similares, pero difícilmente se puede decir que son parecidas, mucho menos iguales. Las formas de Rothko fueron una constante que dio pie al trabajo con la materia, al descubrimiento de lo que ésta era capaz de mostrar, desde el disfrute más superficial hasta el complejo mundo interior del creador. Aunque el ejemplo de Rothko es importante, es sólo uno de muchos en las artes plásticas y visuales. En música, además de los ya mencionados Estrada y Lachenmann, existen pocos ejemplos que no logren un acercamiento a través de las limitantes que la práctica interpretativa y/o la notación musical tradicionales imponen.

Un enfoque predominantemente sustancial o material requiere de tratamientos evolutivos diferentes, tanto en la concepción creativa como en la percepción de ésta. El movimiento en este tipo de enfoque se muestra, más que como desplazamiento espacio-temporal, como una textura de graduaciones sutiles hecha tiempo. Ésto, traducido a la música, nos obliga a considerar el planteamiento creativo de un modo más adecuado y cercano a la percepción de este tipo de eventos, la cual se aleja de los patrones analíticos

constructivistas comunes y se acerca al estímulo de las cualidades sonoras del todo.

Conclusión

Es posible llegar a un punto creativo más íntimo con la sustancia sonora. Tradicionalmente en la creación musical sólo se consideran las sonoridades de alturas y duraciones determinadas. Estas sonoridades, dependiendo del instrumento que las origine, cuentan con cualidades importantes de riqueza y atractivo perceptivos. Pero al margen de éstas se encuentra toda una gama de sonoridades más complejas e inestables, ricas en texturas y evocaciones, y por tanto favorables a la exploración creativa en música.

La distinción perceptiva entre la materia sonora misma y sus aspectos evolutivos permite una más libre aproximación a la creación musical, proporcionando no métodos o técnicas, sino las dimensiones necesarias para satisfacer los anhelos creativos. La exposición de una sonoridad prioritariamente material, por ejemplo, depende de una estructura suficientemente abierta, tanto espacial como temporalmente, para lograr centrar la percepción en todos sus atributos. Es así como el tratamiento evolutivo, sin perder necesariamente importancia ante el enfoque sustancial, cambia radicalmente su tradicional asociación con lo secuencial y constructivista para convertirse en un amplio proceso de exposición de la materia sonora, en donde la importancia perceptiva radica en las cualidades inherentes de cada evento.

Referencias bibliográficas

- Bachelard, G. *El Agua y los Sueños*, México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Bruns, G. L. *Modern Poetry and the Idea of Language: A Critical and Historical Study*, Normal, Illinois: Dalkey Archive Press, 2001.
- Dahlhaus, C. *La Idea de la Música Absoluta*, Barcelona: Idea Books, 1999.
- Estrada, J. "Focusing on Freedom and Movement in Music: Methods of Transcription inside a Continuum of Rhythm and Sound", *Perspectives of New Music*, vol. 40, No. 1, 2002.
- Wagensberg, J. *Ideas Sobre la Complejidad del Mundo*, Barcelona: Tusquets, 2003.
- Catálogo de la obra de Helmut Lachenmann*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel. www.breitkopf.com