



artículos

MATERIA MUSICAL Y RECORRIDOS

Jorge Horst *

A Liliana Horst

* Estudió composición con Francisco Kröpfl. Además, realizó cursos con Gerardo Gandini, Carmelo Saitta y Jorge Molina.

Fue distinguido con diversos premios y becas, entre ellos el de la Dirección Nacional de Música (1988); Fundación Antorchas (1987/88, 1989, 1990, 1992/1993); The Alea III International Competition (Boston, EEUU. 1990); Fundación San Telmo (1991); Secretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe (1993 y 1994); Camping Musical Bariloche (1990); Fondo Nacional de las Artes (1995, 1996 y 2001); Asociación EDITAR (1995); CEAMC (2002).

Fue uno de los fundadores del Grupo KLANK-Música Contemporánea de Rosario- y miembro de la Asociación Santafesina de Compositores.

Su música ha sido interpretada tanto en la Argentina como en otros países. Ha dictado clases y conferencias en diversas instituciones nacionales.

Actualmente se encuentra abocado a tareas docentes y de investigación en Análisis y Composición.

1. MATERIA MUSICAL COMO REPERTORIO

Alrededor de la noción de *materia musical*, habitualmente se arremolinan las más variadas concepciones que incluyen generalmente no sólo lo sonoro sino también los silencios, gestualidades e intenciones.

Por lo tanto, y sin pretender desmalezar esa enorme riqueza de aproximaciones, se podría concebir la materia musical como un *repertorio* de materiales, más allá de su combinatoria posterior o de un modo de empleo determinado que pueda implicar tanto reglas de exclusión como de pertinencia.

Este repertorio, entre otras características y posibilidades, puede tener como punto de partida o de giro, un simple bloque armónico o una pequeña célula rítmica, a partir o alrededor de los cuales se construyan posteriormente las configuraciones musicales.

La materia musical deviene así en *petra genitrix*, en *arché* de materiales que intencionalmente estructurados o no, se formalizan, articulando el tiempo/espacio local de los eventos musicales.

Además, ese repertorio posee un conjunto de rasgos tanto explícitos como implícitos que interactúan de manera casi simbiótica, generando así un tejido de múltiples opciones para desplegar en el proceso de configuración.

Muchas veces, esos rasgos son vínculos entre lo evidente y lo potencial, y tienen también la capacidad de que sólo por manifestarse, por presencia, condicionan las opciones de aquel tejido. De esta manera, los rasgos proveen por un lado algunas predeterminaciones y condicionamientos y por otro, ciertos estados de anulación, de disimulada y discreta obturación.

Esta circunstancia inevitable produce, entonces, la ambigua y agridulce situación de convi-

vencia entre el sofoco de lo reglado, de lo que está normativizado, y la seguridad distendida pero muchas veces superficial y sospechosa, brindada por la dócil pulcritud de las fórmulas instauradas.

Y es aquí donde el compositor, si lo desea, puede buscar la brecha, el quiebre que le permita desprenderse libertariamente de los condicionamientos de las convenciones epocales.

2. MATERIA MUSICAL, ESTRATEGIAS Y CONFIGURACIÓN

Moldear la materia musical generalmente implica necesitar y usar estrategias que muchísimas veces derivan en sistemas para formalizarla, dependiendo los niveles de vaguedad o nitidez de dichos sistemas en sus grados de apertura o cerrazón, basados e influidos a su vez por la profundidad alcanzada en la determinación de sus propias variables.

Así, en los procesos de codificación y decodificación, los sistemas que ayudan a formalizar la materia musical pueden constituirse en instrumentos eficaces, en útiles artífices para establecer contactos entre ella y cualquier configuración resultante, conformando verdaderos puentes y enlaces entre el mundo interior de ese sustrato y los posibles universos externos, sugestivos pasajes interior-exterior.

De esta manera, todas las precisiones hechas para construir en ese magma de opciones que es la materia musical, con todas sus relaciones posibles, implícitas o explícitas, profundas o de superficie, rizomáticas o radicales, demarcarán los límites y definirán el marco de acción de la misma, donde dichos límites podrán devenir en auténticos márgenes territoriales, fronteras que en sus diseños dibujarán el lugar de partida, la matriz a recorrer y quizás, también, el dominio a transgredir.

3. ELECCIÓN. SELECCIÓN. OPCIONES Y POSIBILIDADES

La instancia electiva y generativa de los materiales que con sus relaciones vienen a integrar y caracterizar a la materia musical es quizás uno de los momentos más extraños, inquietantes y apasionantes del proceso de creación musical. Desde los mismos mágicos momentos iniciáticos hasta aquellos en que se observan las opciones y posibilidades de la materia, cuando se eligen y aplican los mecanismos y sistemas de selección y producción, se vislumbra todo tipo de situaciones y estados alternos.

La enorme cantidad de entremundos provocados y ramificados entre opción, chance, oportunidad y alternativa, se difunden y diluyen en un extraordinario laberinto donde y cuando la asequible probabilidad puede convertirse en posibilidades aferradas.

Muestra de esto es la manera en que algunos compositores como Luigi Nono, Pierre Boulez, Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough y Mathias Spahlinger, entre muchos otros, han trabajado por ejemplo, la simple relación duracional largo-corto, haciendo evidente la pasión lúdica que emana la actividad compositiva, resultado de la oscilación permanente entre opción y posibilidad, friccionado vaivén dialéctico entre campos de fuerza que en la elección y el derrotero devendrán en circuitos.

En *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili*, de Luigi Nono, se puede percibir uno de los más impresionantes resultados de aquellos extraordinarios y apasionados trayectos.

Impulso vital, observación, escrutinio, ludismo, elección y devaneo que reflejan/reverberan deseos, preferencias, intencionalidad, riesgo, contravención.

4. MATERIA MUSICAL COMO TERRITORIO. RECORRIDO COMO ESCRUTINIO

Ahora bien, asociar a la materia la condición de repertorio implica, entre otras cosas, que a este sustrato habría que recorrerlo, viajarlo, caminarlo, en función de conocerlo y proliferarlo.

Surge así una fructífera convergencia entre materia y recorrido donde, si el primero es el *a priori*, la potencialidad en combinación con la idea de totalidad, lo teórico, lo abstracto, el recorrido es

entonces el *a posteriori*, la particularidad mezclada con la singularidad, lo práctico y lo concreto.

Materia musical como territorio y recorrido como reconocimiento y escrutinio de aquella materia, como afirmación o negación de la misma, quizás como legitimación o simple y descarada resistencia y quebrantamiento.

Sin pretensiones de reducir todo a un sólo aspecto, sugerimos entre muchos ejemplos, oír/escuchar/escutar:

Guero (1970; rev.1988), para piano, de Helmut Lachenmann, sobre el recorrido en un instrumento.

Samuel Beckett– What is the word? (1990–91), op. 30b, para voces y orquesta, de Gyorgy Kurtág, sobre un texto.

Concreción 1964, para 7 vientos, de Juan Carlos Paz, sobre un grado cromático.

Eusebius (1984), para piano, de Gerardo Gandini, sobre una música del pasado.

Rituel (1974–75), para 8 grupos instrumentales, de Pierre Boulez, sobre un bloque armónico.

Y seguirían los ejemplos.

La materia musical adquiere así, a partir de su condición de repertorio/recolección/soporte, un carácter bidimensional que al ser recorrido, sistemáticamente o no, resulta en un conjunto de trayectorias alcanzadas por las diferentes travesías realizadas; estos itinerarios, verdaderos viajes, podrían entonces ser fácilmente inferidos como el efecto tridimensional del fenómeno, observándose en todas sus magnitudes, las particulares visiones sobre la materia que el autor tuvo.

5. CRITERIOS DE DESPLIEGUE. ROLES Y FUNCIONES. PARAMETRIZACIÓN

Entre la potencial y latente materia y el posible y configurante sistema existente aparece una circunstancia observable muy interesante, que sería de fundamental importancia analizar: la de cómo se esparcen los materiales, es decir los criterios de despliegue de los mismos utilizados durante la realización de los recorridos.

Esto implicaría entonces atender, entre otras cosas, a:

1. Las concepciones generales de desenvolvimiento de los materiales:

a) aditivas: *a posteriori*, de micro a macro, del

detalle a la globalidad, de la parte al todo;

b) divisivas: *a priori*, de macro a micro, de la globalidad al detalle, del todo a la parte.

Y las posibles y permanentes combinaciones de éstas.

2. Las variadas estrategias aplicadas para la realización del despliegue de los materiales extraídos de la materia musical: redes, constelaciones, cadenas, algoritmos, raíces, rizomas, recursividad, parataxis, plataformas, onto/filo/monogenéticas, o cualquier otra o bien ninguna.

3. Los roles y funciones asignados a los materiales, determinando lo nuclear y lo satelital, si habrá ejes, polarización, planos diversos, instancias profundas o de superficie, ambigüedades, etc.

4. Orientaciones y direccionalidades posibles de las acciones provocadas por todos los elementos entre sí, que derivarán en campos de fuerza centrípetos, centrífugos o ambos alternados, con o sin predominancia de alguno.

Cuando todas sus variables vayan quedando definidas e incrustadas en el proceso de parametrización, evidentemente, todo esto afectará al material de manera sensible y profunda, de tal forma que el polivalente y bímembre cuerpo materia/recorrido estará esculpido según las múltiples relaciones internas y externas resultantes dadas, entre otros, en los tópicos del tiempo, el espacio, la textura, los polos y el *continuum* entre ellos existente, la tectonicidad.

Además, también tendrá suma importancia cómo han sido cristalizados los contactos en el tríptico material-estructura-forma, los aspectos micro y macrofónicos y la presencia o ausencia de teleología.

Los productos resultantes de esta solidificación podrían entonces quedar plasmados en esa especie de cartografía, la partitura, que siendo ésta un maleable soporte gráfico devendría también en un mapa de huellas, acciones, gestos e intenciones, mostrando en varios tiempos la superposición de diferentes topologías y desplazamientos; la roca después de la lava.

6. WELTANSCHAUUNG Y TRANSGRESIÓN

A través de las épocas, los variados conglomerados culturales trataron de observar y, en parte, elegir sus materiales, a partir de herencias y preferencias, ya sea por *mimesis*, imposición o


espontáneamente, de manera accidental o premeditada, para luego ir recorriendo, tallando y moldeando sus repertorios y colecciones, mostrando así las particulares lecturas e interpretaciones que ejercieron sobre los materiales.

Pero, es aquí que, con la persistente y cómo da redundancia, además de establecer las convenciones, se va cristalizando y anquilosando casi todo, generando una previsible obvedad manifiesta de los circuitos, con la consecuente banalización de los fenómenos. Esto, sumado a la inevitable desfiguración de las certezas funcionales, además del efecto de vaguedad evidente, aporta una sensación de ambigüedad que provocan conjuntamente oquedades en la *seguridad* de lo codificado y de sus sistemas y por lo tanto, de los soportes imperantes, llevándolos así a un estado de inerte latencia letárgica.

De esta manera, y cediendo a todas aquellas previsiones, los modos de producción y por ende los objetos producidos a partir de estos, van perdiendo su carácter novedoso, para terminar siendo rígidos productos remanidos, articulados por convenciones: el dogma, lo *bello* de aquella *belleza*, se impone como ley totalizante y totalitaria.

Aquí es donde y cuando, por medio de la necesaria transgresión, los cambios de paradigmas pueden irrumpir y se vuelven imprescindibles, desterritorializando, pero no simplemente por razones instrumentales, superestructurales, sino antes bien como respuesta de espontánea supervivencia irresistible.

La acción de recorrer la materia musical y las ulteriores trayectorias resultantes implica no solo un acto gnoseológico, de reconocimiento y escrutinio de los confines, rasgos y características del soporte o material codificado sino también su confirmación o no, dada en cualquier tipo de situación expresiva.

Finalmente, este recorrer, caminar/viajar, este resistir, también nos permite vislumbrar la *Weltanschauung* propia o ajena, cuando el *modus operandi* puede convertirse en metáfora anticipada o posterior del *modus vivendi*, convirtiendo a la música no sólo en una experiencia acústica, sensible, gestual y expresiva sino también en una experiencia vital, orgánica y existencial. 

25 de febrero de 2003