

El Romanticismo y su relación con el timbre

INNOVACIONES TOTALES O RESTITUCIONES POSIBLES

Gerardo Guzmán

// Profesor Titular de Historia de la Música III, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Resumen

Los estudios sobre el timbre se efectuaron desde perfiles fenoménicos y casuísticos atentos a destacar niveles acústicos, programáticos y expresivos. En la actualidad, algunos recortes e investigaciones, como las que se citarán en el presente artículo, proponen un acercamiento al *timbre* próximo a la lingüística, a la sintaxis operativa y perceptual, o a una semántica revisada. Durante el siglo XIX, se produce una gran inflación de la masa tímbrica, cuyo desarrollo plantea varios interrogantes en relación con la innovación, con el progreso o con la reinauguración de ciertos elementos reversivos, tal vez vinculados al mito.

Palabras clave

Timbre - Orquestación - Romanticismo - Ruido - Mito

Leonard Meyer (2000) caracteriza a la construcción musical (relativa a sus implicancias paramétricas) a partir de la existencia de conductas sintácticas o estadísticas. El equilibrio entre ambas garantiza el orden de un determinado sistema. Por este motivo, en ciertos momentos de la música académica occidental, la concentración de información de ambos niveles ha tenido diversas concepciones, indicadores y resultados.

La música clásica del siglo XIX europeo se caracterizó, entre otras cosas, por alentar ciertas ampliaciones de sus componentes fonológicos y materiales, los cuales, según el investigador, representan un corrimiento de la discrecionalidad y un recorte de los componentes sintácticos en favor

de una emergencia de lo que podría denominarse “masa sonora de tipo global”. Los comportamientos del timbre se encuadran en estos últimos, ya que no poseen, desde dicha perspectiva, una precisión o una definición consecuente con niveles discretos, detectables perceptualmente y expresables gráficamente, a diferencia del ritmo, la melodía o la armonía. La no pregnancia de determinaciones puntuales promovería un acercamiento general y, justamente, estadístico de las progresiones o los desarrollos de su corpus.

Desde otro ángulo investigativo, pretenden aplicarse a los fenómenos tímbricos ciertas nociones básicas que tendrían, a su vez, una complejización progresiva, tanto en el abordaje casuístico y puntual

de un fragmento o una obra, como en el estudio de un estilo o un movimiento musical. Son éstos los conceptos de procedimientos y de recursos instrumentales, y de procedimientos y de recursos de instrumentación. Los primeros están aplicados al estudio de las posibilidades técnicas y de ejecución y producción de sonido; los segundos, a las factibilidades de ensamble, mezcla y concertación de las fuentes sonoras, con cierta prescindencia de su entidad individual y propia (Mastropietro, 2010).

En las ideas de Meyer se resguardan ciertos anclajes lingüísticos en torno a las nociones de paradigma, con lo cual, los alcances de lo que el autor llama unidades discretas o estadísticas se confirman, más que en un devenir discursivo, en una apropiación casi inmediata y acontextual.

Sin embargo, en las categorías antes citadas, el *timbre* no se advierte sólo como mera masa sonora, inespecífica, global, sincrónica y estadística, sino que intenta concebirse con una discursividad temporal, sintáctica y diacrónica, permeada de comportamientos direccionales y, en algún modo, también discretos, tales como la modulación, la transformación o la variación tímbrica.

Los estudios actuales, relacionados con la física y la acústica, tienden a evadir la concepción paradigmática de Meyer, ya que destacan las posibilidades de identificación y de decodificación del timbre a partir del transcurso de una mediación cronológica. Los ataques y las primeras cualidades instantáneas, entonces, inmóviles en una temporalidad, se perciben casi anómicas de caracterización espectral, hasta tanto no se expandan en una diacronía, en una discursividad.

Sobre estos breves enunciados teóricos, y más allá de las últimas validaciones de los mismos, importa decir que la música vocal e instrumental, solista o de orquesta del Romanticismo potencia un marcado crecimiento de los niveles de información tímbrica, sean éstos concebidos en términos sintácticos o estadísticos, sincrónicos o diacrónicos, inclusive semánticos.

Varios factores pueden mencionarse

como condicionantes de esta ampliación.

Primero, la emergencia de las condiciones de subjetividad, de singularidad, de ambigüedad, de individualidad y de necesidad de narratividad, características del período. Segundo, la estética romántica, inflamada de las nociones de originalidad, de innovación, de ruptura, de afectación sentimental, de valoración por lo programático, de pintoresquismo y de afecto, que suscitó una especie de *hybris* de los niveles materiales y lingüísticos, entre ellos el timbre. Tercero, el desarrollo mecánico y fisiológico de los instrumentos, su optimización registral y ciertas resoluciones definitivas de la afinación temperada. Cuarto, la inquietud por narrar, por describir o por *pintar* estos afectos –objetos– historias, que vinculan fuertemente el auge biologicista, cósmico, objetual y material de la Segunda Revolución Industrial con el estilo de vida que impone la vida burguesa europea. Esta condición, entre otros aspectos, promueve un potente sentido visual y sensorial, y constituye, además, buena parte del programa naturalista e impresionista. La voz, el piano y la orquesta fueron, posiblemente, los ámbitos que mostraron mayores innovaciones y crecimientos cuantitativos y cualitativos.

Romanticismo y timbre

Conviene indicar, en primer lugar, una diferencia jerárquica entre los términos instrumentación y orquestación, en tanto variables de agrupamiento instrumental y vocal más o menos estandarizados (Mastropietro, 2010). Un rasgo básico de la instrumentalidad romántica es el valor orquestal de los timbres individuales –especialmente, de maderas o de metales–, en las combinaciones texturales, en el uso de la percusión y en la explotación de registros, de tesituras y de articulaciones vocales, la explotación del violín, el cello o el piano como fuentes solistas exploratorias.

Para estos desarrollos, los autores toman sus fuentes de supuestas analogías establecidas entre el timbre y varias

noticias del mundo sensible o intangible: la naturaleza, los sentimientos, las historias, los mitos y las leyendas, las descripciones personales o paisajísticas, las danzas y los ritmos nacionales, entre otros factores. Las relaciones entre ópera, música programática y afecto conforman, además, una trilogía posible y nodal sobre la que se generan permanentes préstamos y retroalimentaciones.

Digamos, también, que los compositores románticos realizan una nueva incursión poética, porque articulan su instrumentación o su orquestación no en forma masiva y unívoca –en cuanto a una dinámica general que regula todo el conjunto–, sino en una diferencia de planos dinámicos que pueden coincidir o no con la simultaneidad total del grupo instrumental o vocal. A esta cuestión de índole integral se le suman los caracteres estilísticos específicos dados por la historia, por los géneros y por los diversos universos musicales de los autores.

Veremos a continuación algunas ideas generales sobre el tratamiento del timbre en la instrumentación o en la orquesta del siglo XIX. Para ello, en principio, aludiremos solamente a un concepto de Nikolaus Harnoncourt relativo a ciertos resguardos historicistas o sistémicos.

La orquesta romántica, por fuera de lo escrito para su ejecución, revela un complejo y aún no del todo esclarecido ensamblaje entre novedad, invención, tradición, resistencia al cambio y gusto (Harnoncourt, 2010).

Algunos exponentes fundantes

Beethoven, Von Weber, Mendelssohn, Berlioz y Meyerbeer fueron los primeros compositores románticos atentos, especialmente, al timbre y a la instrumentación. Al respecto, vale introducir la aclaración aportada por la estilística: no se orquestan (o se instrumentan) sonidos, sino filtrados por una sonoridad epocal y por desprendimiento personal y casuístico. No se instrumentan sólo líneas o superposiciones aisladas de un sentido integral, por fuera de una conducción material, gramatical y semántica de los parámetros. Se orquestan

ideas musicales, segmentos u obras, insertas en determinado tiempo y lugar. Los timbres nuevos, entendidos en su individualidad, en sus posibles combinatorias o mezclas, provienen de procesos musicales totales, investigativos y espejados de los aspectos generales del discurso musical.

Beethoven, respetuoso de varios comportamientos y de concepciones gramaticales derivadas de Haydn o de Mozart, promueve igualmente el desplazamiento de la instrumentación hacia una renovación técnica y conceptual, vinculada a las ideas revolucionarias, apelativas y conmocionantes de un mundo nuevo, burgués, plebeyo y subjetivo. Esta idea da cuenta del diseño de una solución instrumental y/o vocal que actúa desde y sobre una escritura pensada desde el orgánico instrumental, y no necesariamente a partir del piano como *a priori* eidético. En los cuadernos de notas del compositor, guardados en la ciudad de Viena, en ciertos casos, se advierten los bosquejos gráficos de diversas obras sinfónicas desplegadas en varias partes, no sólo en las dos claves de un teclado.

Timbre, resonancia y efecto

En líneas generales, deben señalarse otros aspectos alrededor de las cuestiones tímbricas. Es interesante destacar algunos aspectos que se encabalgan por sobre el innovador tratamiento de las combinaciones instrumentales de Beethoven, o de otros músicos, y que se escapan, aún más, de las previsiones estadísticas del timbre. Las ideas de Meyer, relativas al crecimiento de este parámetro como factor estadístico, se aprecian en dos comienzos beethovenianos: en la *1.ª Sinfonía* (1824) y en el *Concierto para piano N.º 5* (1811), conocido como *Emperador*.

Seguramente, la sordera de Beethoven impactó en su concepción del sonido y en la instrumentación, hecho al que se sumó la atención a un factor no tan transitado por la bibliografía sobre el Romanticismo: la resonancia. Por fuera de sus modos de audición, algunos indicios de escritura y

de emergencia sonora resultan muy significativos.

Con la participación del piano –instrumento validado, entre otras cuestiones, por su eficacia en el plano resonante y en el espesor o la liviandad de su materia vibrante–, el compositor efectuó interesantes ensambles tímbricos y texturales. En las *Sonatas tardías* N.º 29, 30, 31 y 32 el tratamiento compacto y denso, o bien leve, suspendido y casi inmaterial, recorre muchas secciones en pasajes de inédita transparencia o de cerrada solidez¹. Algunos pasajes del 1er. movimiento de la *Sonata para piano N.º 17*, subtitulada *La Tempestad* (1802), o en el *Concierto para piano y orquesta N.º 4* (1806) y en el *Concierto para piano N.º 5* (1811), una extensa cantilena en el agudo es acompañada, varias veces, por arpeggios en el registro opuesto. Esto genera, con el uso extendido del pedal, una profunda resonancia y un espesor textural.

Los episodios del Rondó Final del *Concierto N.º 5* se caracterizan por el empleo de intervenciones muy breves de las cuerdas; sólo intervalos melódicos de 5tas. sobre el discurso pianístico florido y ornamental. Estos intervalos resuenan casi como armónicos, sutiles y vacíos, entramados en el desarrollo veloz y elemental del solo. Casos similares –relativos a los golpes de arco, los recursos texturales, armónicos, pizzicatos y los registros no habituales–, se verifican en los últimos cuartetos de cuerdas².

Por último, y en concordancia con lo anterior, a menudo se ha hablado de Beethoven como un creador de *efectos*, concepto esquivo en su definición exacta y genérica, que alude a un fragmento o a una situación musical que tiene mayor o menor valor semántico por un inesperado acontecer, que resulta desajustado o subversivo de un supuesto orden en el campo de lo previsible, causal o esperable, o bien que indica un forzamiento de algún nivel paramétrico, exagerando su presencia por exceso o por defecto.

El *Gran Tratado de Instrumentación y Orquestación Moderna*, de Berlioz, publicado en 1844, se presenta como un moderno estudio del timbre; catálogo de

prácticamente todos los instrumentos occidentales de la época, con ejemplos de compositores anteriores y contemporáneos, y superador de una mera descripción de cualidades organológicas. Para los años de su escritura, y fundamentalmente por su influencia, se establece, al menos en los países hegemónicos, la obligación teórica y normativa de la disciplina de la instrumentación y la orquestación, aún empírica, pero con datos ejemplificadores y estandarizados tomados de los recientes maestros.

Si pensamos que Beethoven murió en 1827 y que la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz fue escrita en 1830, es válido aceptar que entre ambas y cercanas composiciones se abre un profundo corte en el concepto de orquestación. Una de las palabras vertebradoras para Berlioz –y también para Beethoven–, fue Revolución. Pero mientras este vocablo tocó a Beethoven en puras fibras de heroísmos y en mensajes éticos, para el autor francés resonó como un sinónimo de fantasía, de bohemia, de evasión, de color y de teatralidad.

Berlioz imagina un mundo sonoro capaz de evocar, de narrar o de describir los laberintos de la interioridad subjetiva, así como las imágenes del mundo externo e interno de su vida de artista. La influencia de la literatura y de la pintura de Delacroix, Constable y Turner, e incluso de la *Sinfonía N.º 6 Pastoral* (1808), de Beethoven, es constante y vívida. Con Berlioz asistimos al alejamiento de la concepción de escritura instrumental a cuatro partes. Ciertas líneas, voces o simplemente eventos operan en el terreno del efecto tímbrico, en el estrato de una sonoridad meramente cromática, sin compromisos o dependencias matéricamente causales respecto del resto de los componentes actuantes.

En su obra se cuestiona, permanentemente, la norma de la orquestación por familias instrumentales, reemplazada por una variada concepción de encuentro y de invención de timbres. Las nociones, siempre con valor dramático, de enmascaramiento y de inclusión, y las diversas posibilidades de la transformación tímbrica –como la modulación, la yuxtaposición

y la discontinuidad— se fundan, moderadamente, en Berlioz —si bien con promisorios antecedentes en compositores contemporáneos, como Lesseur, Méhul o Meyerbeer—.

Después de Berlioz, y dejando de lado las orquestaciones de Mendelssohn o de Von Weber, la Escuela Programática fortalecida por Liszt y Wagner continuó sin pausa los hallazgos del músico francés, o mejor, actuó mutuamente y generó, tal vez por una cuestión generacional, mayores coherencias entre materiales históricamente situados y una orquestación afín a esas ideas. Los poemas sinfónicos de Liszt resumen buena parte de sus experimentos tímbricos y siembran recursos e influencias en compositores como Tchaikovsky, Smetana, Dvorak, Wagner, Strauss y Mahler.

Sobre Liszt podemos mencionar los reveladores comienzos de algunos de sus poemas sinfónicos: *Prometeo* (1850), *Mazeppa* (1851) o *Héroïde Funèbre* (1848). Este último —escrito en memoria de los muertos en la Revolución de ese mismo año— se inicia y concluye con un desconcertante comienzo y final, logrado con un crescendo de tambor redoblante, sólo un *pp* y un breve ataque de bombo y tam tam: sólo ruido. Liszt convoca en estas y en otras obras un imaginativo caudal de aspectos tímbricos, fruto de su permanente investigación y de las consultas en su cargo como Director de la Orquesta de Weimar.

Además de la invención, la incorporación y la combinación de instrumentos nuevos o tradicionales, se incluyen en esta breve lista las modalidades acerca de la producción de los sonidos, sus medios y sus complementos en la ejecución, sus modos de ataque, de sostenimiento y de extinción.

Por último, ponderamos la introducción, o, en todo caso, la continuidad, de aspectos espaciales y con valor dramático, narrativo y ficcional en la distribución física de las secciones corales y en los instrumentos de las orquestas: escenario, palcos, techos, detrás de la escena. Estas cuestiones se plantean desde los estudios tecnológicos efectuados en la

Segunda Revolución Industrial, atentos con igual énfasis a los propios del lenguaje musical, a las tecnologías y a los dispositivos escénicos renovadores.

Wagner: innovaciones y recatos

En el bicentenario del nacimiento del compositor, dedicamos algunas palabras a la orquestación de sus obras. Éstas se fundan en un crecimiento parejo de la estructura cromática, de la textura contrapuntística —que define por momentos la elección de una determinada instrumentación—, y de la libertad rítmica, evasiva de la fraseología periódica y tendiente a una prosa musical.

El mundo wagneriano, dada su complejidad, permite mencionar en este texto sólo algunos breves aspectos de su concepción del timbre, en especial su referencia y su asociación con los *leit motiven*. Como hemos señalado, estas figuras están, muchas veces, ligadas cíclica e íntimamente a un instrumento o a un grupo de ellos, de tal modo que el valor de este componente parece sobreponerse a la información melódica o armónica portadora de los mismos: en el caso de la Tetralogía *El Anillo del Nibelungo* (1876), el tema del destino a los cornos y las tubas wagnerianas, el de la Espada a la trompeta, el de los Gigantes a los tímpanos, el del Anillo a un conjunto de oboes y clarinetes, el del Amor equívoco de Siglinda y Sigmundo al violoncello, entre otros.

La orquestación de Wagner fortalece el empleo casi agotador de metales, mientras que las cuerdas generan líneas de expansivo valor melódico o sirven como variadas posibilidades de fondos texturales complejos para otros movimientos lineales, como sucede en el comienzo de *La Walkyria* (1856/1870) o en *la Música del Fuego Mágico*, de la misma ópera.

En *Parsifal* (1882), el compositor muestra un compromiso casi historicista por el cual parece recordar, en algunos pasajes de vientos, ciertos dispositivos armónicos de las canciones o de las sonatas de Giovanni Gabrieli en una especie de estilo policoral, en conjunción con

un diatonismo por momentos modal y a homófonas texturas. Pese a estas cuestiones inventivas, llama la atención el empleo cauteloso de la percusión o de las maderas, instrumentos que sus contemporáneos –en obras absolutas, descriptivas o programáticas–, utilizaron más que profusamente con rasgos de innovación.

Nuestra preocupación puede resultar burda y tautológica, en el sentido de inferir que si un compositor de sus características no hizo uso o abuso de estos instrumentos fue, simplemente, por una absoluta conciencia poética, con lo cual sería árida toda discusión. Empero, este argumento no nos convence, más que por insistir en buscar una falta, porque su detección y su explicación daría cuenta de otros niveles productivos e ideológicos del autor.

Para continuar con la línea de este trabajo, podemos decir que desde que las maderas se asociaron con las bandas militares y con grupos de raíz folk, sus usos en la orquesta romántica tuvieron diversos protagonismos e individualidades. Schubert, Mendelssohn, Berlioz y Brahms, además de los compositores nacionalistas, de los franceses Saint Saëns y Massenet, o de los posrománticos Mahler o Richard Strauss, parecen ser los más atentos a la hora de establecer líneas importantes o rasgos de particularidad específica.

La percusión, también desde la raíz alemana, no tuvo una preocupación especial. Es más, se podría decir que su empleo, bajo estas condiciones de profusión y de invención, pudo entrar en conflicto con la búsqueda de solidez y de validación tonal del repertorio sinfónico comprometido, especialmente en las sinfonías –género superior, heredero de una cualidad decantada, elevada y sobria–, desde Beethoven hasta Mozart y Haydn.

Si descartamos a los clásicos –para quienes la percusión, por fuera de los timbales, constituyó un grupo minimizado–, ningún compositor romántico austroalemán, como Beethoven, Schubert, Von Weber, Mendelssohn, Schumann, Brahms o Bruckner, utilizó la percusión en sus obras sinfónicas, salvo como específico

rasgo pintoresco, anecdótico, narrativo u orientador de lugares reales o metafóricos³, o como indicador de un afecto expresivo, como el uso del triángulo en la *Sinfonía N.º 1* (1840), de Schumann, y en la *Sinfonía N.º 4* (1885), de Brahms. En esta tradición parece insertarse Wagner, y en ocasiones su parquedad remite a dicha herencia germana por la que se define, tradicionalmente, una no correspondencia de instrumentos de este tipo en las grandes formas; en su caso, el drama musical.

Con estos comentarios, finalmente, aludimos a una especie de déficit proporcional en cuanto a la especulación tímbrica efectuada por el autor sobre los metales o las cuerdas. De hecho, podríamos hacer análisis equivalentes con relación al uso de los metales y a sus desarrollos en los compositores antes mencionados, para dar cuenta, por contrapartida, del estado evolutivo y realmente progresista de su tratamiento en Wagner.

Los sonidos indeterminados, entendidos genéricamente como *ruido*, no están ausentes en el autor alemán. Por cierto, de algunas combinaciones tímbricas, incluso no específicamente provenientes de la percusión, se desprenden sonidos no deseados o, en todo caso, no previstos; inherentes al diseño, al modo de ataque o a la articulación. Las resultantes sonoras de las cuerdas en la música del fuego, característica de Loge o de la tempestad –derivadas de las acciones de Donner–, o de los yunques empleados en el viaje de Wotan y de Loge al Nibelheim, en la ópera *El Oro del Rhin* (1848/50); las propias del pasaje “Murmulllos del Bosque” de la ópera *Sigfrido* (1871); los trémolos y los diseños escalísticos presentes en la “Obertura” de *El Buque Fantasma* (1843) o de *Tannhauser* (1842/45); los platillos en “La Cabalgata de las Walkyrias”; los sonidos de tubas, cornos y tubas wagnerianas en *La Walkyria* (1856/1870), entre otros tantos fragmentos, se presentan como formas tímbricas recorridas por frecuencias anexas, vinculadas a armónicos parciales o diferenciales.

Con el objeto de atender a los nuevos recortes de contenido de la orquestación

wagneriana, podemos decir que en ella se juega, a veces, el más abarcativo sentido dramático de la factura argumental. Como el mismo músico refiere en su texto *Ópera y Drama* (1852), comentado por Carl Dahlhaus (1985), en sus obras los hechos musicales devienen visibles.

De lo antedicho se desprende el permanente rol significativo de la orquestación del compositor. La palabra, si bien reveladora de las acciones de los protagonistas, se contrapone en ocasiones a lo que ocurre en el foso orquestal. Como un verdadero anticipador de la teoría psicoanalítica, Wagner incluye o encierra en la trama instrumental el profundo inconciente (para el músico, seguramente, el sueño) de los personajes, sus sentimientos más íntimos, sus motivaciones secretas, la historicidad de lo presente o de lo ausente, o bien, el anuncio del porvenir, como catáfora de lo que ocurrirá. A modo de una Brunilda que interpreta el verdadero deseo del rey de los dioses –Wotan, su padre–, la orquesta de Wagner podrá hacernos escuchar el tema del Odio y la Maldición del Anillo, mientras un determinado cantante se refiere simultáneamente, en palabras y en música, al Amor. Tal el valor dramático del conjunto orquestal en el que los timbres y el *leit motiv* tendrán, por momentos, efectos sintéticos sobre el oyente, imprimiéndose de tal forma en la memoria que de su audición destila, inmediatamente, su contenido simbólico.

La percusión y su semántica

Es interesante reflexionar sobre el sentido del ruido y sobre la percusión en la orquesta decimonónica, dejando de lado cuestiones casuísticas. La resonancia, lo que queda sonando como resto y transparencia, los armónicos no previstos o no deseados, el ruido de los instrumentos no tocados como tradicional o habitualmente se hace, las compatibilidades con la armonía y los acordes, la iteración o el entrecuque, y los timbres en tanto sonidos restantes de la orquesta, son conceptos y conductas evaluadas como fenómenos tímbricos ciertamente innovadores para

el siglo XIX. En la extensa tradición y valoración de la altura determinada, que sostenía, por ejemplo, el mundo alemán (más que como un descubrimiento sensorial, acústico y semántico), pudieron actuar como fuertes distractores de los niveles estructurales de la composición.

No es casual que los desarrollos tímbricos sobre percusión, además de los instrumentos de madera y de metal, hayan provenidos del imaginario francés, del Este europeo y de Italia, donde la emergencia y la historicidad se formuló y creció junto con otras regulaciones paradigmáticas, aunque tangenciales, significativas y presentes. Éstas no necesariamente prescribían un uso mayor de la percusión; inferir esto sería sumamente arriesgado. Como hemos señalado, la ópera y la voluntad pintoresca del Romanticismo también aportaron elementos de innovación y de un factible quiebre sistémico. En todo caso, dichas marcas, posiblemente, infundieron en los compositores tanto una desprejuiciada actitud por la altura armónico-melódica como una atenta indagación hacia el terreno de la altura-tímbre, manifestada en otras formas de acción y de resolución.

No es desatinado pensar, además, que el ruido es una consecuencia urbana que progresivamente gana la vida cotidiana. La emergencia de ruidos, en especial desde la Segunda Revolución Industrial, comenzó a conformar otro tipo de audición, así como una factible admisión y articulación de los mismos desde la vida hacia la música. La percusión –posiblemente en sus principios acústicos básicos, como el sonido puntual, la iteración o la resonancia–, principió a asimilarse metafóricamente a los niveles psicoacústicos, vinculados a la naturaleza y a ciertas tópicas alegóricas o simbólicas.

Así como era habitual en el Renacimiento usar trombones en la música sacra, o más adelante la fijación de un afecto militar en las trompetas y en los timbales, los instrumentos de percusión se asociaron, muchas veces, a elementos o a instancias de destaque formal, sintáctico y con refuerzo semántico para expresiones diversas: festivas, triunfales

o trágicas, cortes, acentuaciones dramáticas, espacios naturales, desvíos súbitos o delimitaciones programáticas.

¿Qué significaba concretamente el *ruido* en la orquesta en esos tiempos?, ¿qué querían decir los platillos en sus estallidos o resonancias?, ¿a qué aludían los trémolos de triángulo, pandereta o castañuelas?, ¿qué pretendía decirnos un redoble de timbal *ff* o *pp*, o un sonido seco y corto en condiciones similares de intensidad?, ¿qué nos indicaba una articulación *col legno* o una sordina?, ¿qué proponía el trémolo de un redoblante?

Nacionalidades, naturaleza, tensiones emocionales, convenciones, topicalidades varias, imitaciones, analogías, evocaciones, niveles y articulaciones de la sintaxis. Muchos usos de la percusión fueron, de hecho, consagrados y a menudo mantenidos, hasta entrado el siglo XX, en una serie de cualidades, de señalizaciones y de efectos normados y casi estereotipados; una especie de vocabulario de fórmulas alusivas y simbólicas. Probablemente, en el origen de estos formulismos, y justamente por su carácter normativo y regulatorio, dominaron ciertos constructos inconscientes que migraron de bases semánticas profundas, en ciertos casos de tipo onomatopéyico.

Resonancia inespecífica, altura compleja, batimientos, armónicos no proporcionales y aperiódicos; o chasquido, golpe, vibración, estallido, zumbido y rozamiento, se articulan en niveles de lo no dicho expresamente, en lo altamente connotado, en lo que rebasa el límite de la nota o del ritmo, en lo subrayado en líneas translúcidas y fugado hacia una especie de símbolo muy íntimo, de fonología primera; finalmente, de máximo significativo y, por ello, de máximo significado.

No importa si hablamos de la altura determinada de un timbal, de un sonido medianamente tónico –como una campana–, o de la riqueza y de la falta de especificidad de un tam tam. Si la articulación de sonidos con altura determinada tuvo que recorrer un extenso camino de legitimidad sintáctica y semántica respecto de la voz cantada, la de los sonidos de altu-

ra indeterminada, evidentemente, debió sostener no sólo un conflicto equiparable con el de aquéllos, sino sobreponerse a su explicitación, en tanto su acción y su resultante acústica se apartaban enormemente de los sonidos articulados en *objetos* decodificables a nivel discreto y, luego, con una atribución semántica.

La indeterminación de los sonidos de la percusión convencional, así como la de otros efectos accionados en las demás familias instrumentales, se religó casi obligatoriamente a situaciones de tipo métrico, pintoresco y emblemático. No obstante, la idea de su adherencia a otros niveles semánticos nos parece siempre un argumento atento a investigar.

Lo sobrante y el deseo deleuziano

Estas indagaciones se enlazan con las propias de Meyer y seguramente poseen, además, un impacto proveniente de las condiciones acústicas, urbanas y sociales recién nombradas. Aunque también, por cierta migración de sentidos desde lo pautado nominal o discretamente –al decir de Deleuze (2009)–, hacia un posible y nuevo agenciamiento de los niveles profundos y deseantes.

Alturas puntuales y alturas difusas; sonidos cristalinos, transparentes, opacos, vibrantes, secos, engorrosos y complejos: ruido. De estos materiales –parches, metales, maderas–, tal vez se cuelen elementos y rememoraciones no sólo con valor formal y discursivo, sino convivientes con la esfera de una naturaleza internalizada, de una memoria de lo sagrado, y aquí de lo que no tiene palabra ni nombre.

En el espíritu de Levi-Strauss, Agamben, Jaus o Gadamer, el Romanticismo posee una importante cuota de ritualidad reencontrada. De este modo, con una atávica llamada, los sonidos de la percusión convocan al mundo romántico a hacerse eco de una analogía en medio de un logos que por momentos vacila en su control.

Si la percusión, por su invalidez nominativa, implica una relación estructural con lo innombrado, lo ominoso o lo sagrado, podríamos preguntarnos: su cercanía y el factor mediatizador de la recuperación del mito, ¿implicará un avance o un

retroceso respecto al proyecto moderno? ¿La paulatina autonomía de la percusión y la inflación de factores estadísticos desestructurantes del timbre, en relación con la precisión numérica y discreta de la altura o del ritmo, asociaría las ideas de Meyer con una desorganización generalizada de la Modernidad, en sus principios de nominalidad, racionalidad, rigor y especificidad?

Schoenberg (y años más tarde Schaeffer) propone una de sus ideas más visionarias cuando explica que, en términos de realidad física y acústica, la altura es una variable del timbre, o, en todo caso, el timbre es un sonido complejo poseedor de alturas. En el siglo xx, el timbre se advierte, muchas veces, casi como el productor de las ideas con relación a los anteriores componentes. El sobrante de-leuziano se consolida, posiblemente, en

articulación estructural y no sólo como lo innombrado, como lo que excede al sistema coagulado. El lugar del nombre podrá ser alcanzado y caracterizado, el parámetro global tendrá su explicitación, gramática y semántica propia, aunque seguramente otras formas del deseo se desterritorialicen hacia nuevas fronteras.

Durante el Romanticismo, sea por factores tendientes al progreso tecnológico, por el afán de invención y novedad de los compositores, o por una reinstalada relación con lo ancestral, la innovación está presente. Dadas estas razones, pareciera cumplirse el modelo dialéctico entre pasado y futuro. Por ello, podemos dar crédito a los autores del siglo xix para quienes el timbre significa, finalmente, una materia vibrante en la que se percibe, promisoriamente, una noción clave para toda la estilística posterior: la de la música como sonido.

Notas

1 Esta fenomenología se verifica, además, en otras piezas del período intermedio, como las sonatas *Appassionata* (1804), *Waldstein* (1804) o *La Tempestad* (1802).

2 Los niveles de modulación tímbrica en la *Eroica* (1804) o en la *5ta. Sinfonía* (compuesta entre 1804 y 1808) han sido estudiados, entre otros, por Carlos Mastropietro y Pablo Díaz (2010).

3 Ejemplos del uso de la percusión para construir rasgos pintorescos, anecdóticos, narrativos, o para generar lugares reales o metafóricos, pueden ser: “La Marcha Nupcial” (1842), de Mendelssohn, incluida en la ópera *Sueño de una Noche de Verano*; o los usos de platillo, bombo y piccolo en la *9na. Sinfonía* (1824), de Beethoven, o en la *Obertura Festival Académico* (1880), de Brahms.

Bibliografía

- Dahlhaus, C. y Deathridge, J. (1985). *Wagner*. Barcelona: Muchnik.
- Deleuze, G. (2009). “Deseo y placer”. En Kaminsky, G. (comp.). *El Yo Minimalista y otras conversaciones*. Buenos Aires: La Marca.
- Harnoncourt, N. (2010). *La música es más que las palabras*. Madrid: Paidós.
- Mastropietro, C.; Díaz, P. y otros (2010). “Instrumentación: los fenómenos tímbricos como herramienta de análisis y composición”. Proyecto de Investigación. La Plata: FBA-UNLP.
- Mastropietro, C. (2010). “Introducción al estudio de la instrumentación por medio de los fenómenos tímbricos”. Proyecto de Investigación. La Plata: FBA-UNLP.
- Meyer, L. (2000). *El estilo en la música*. Madrid: Pirámide.