

Acerca de la composición y su enseñanza

Mariano Etkin

Docente - Investigador en el marco del Programa de Incentivos.
Director del Proyecto de Investigación "Aportes en la música del siglo XX: un enfoque analítico de cuestiones articuladoras en el pensamiento musical".
Prof. Titular de las cátedras Composición I a V y Taller de sonido en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de la Plata.

En ninguna actividad se usa tanto la palabra Maestro como en la música. Hay que buscar fuera de las artes para encontrar una prodigalidad parecida en el empleo del honroso título. Quizás sea en el mundo de la cocina -tan ligado al de la música, en muchos aspectos- donde quien se refiere a alguien como Maestro es alcanzado por un igual sentimiento de respeto. Éste tiene algo de la veneración ancestral hacia quien produce placeres profundos, dotado de un saber misterioso. Los monarcas y príncipes del siglo XVIII entendieron claramente esa función de entretenedor supremo que ocupó el músico, a cambio de comida, dinero y fama. Es conocida la anécdota de Haydn compartiendo en la cocina, o muy cerca de ella, la mesa de la servidumbre, anécdota que habla no sólo de aquella vecindad en el uso de la palabra Maestro sino también de cierta afinidad inquietante entre lo que se escucha y lo que se come.

Así como la existencia de recetas culinarias y su seguimiento estricto no garantizan necesariamente la obtención de un plato ex-

**Podemos mirar ver;
no podemos oír oír.**

Marcel Duchamp (1914)

quisito y, en consecuencia, la inutilidad de los maestros de cocina, de la misma manera la existencia de recetas compositivas para la selección de materiales y sus posibles combinaciones sólo confirman lo obvio: las recetas se confeccionan con posterioridad a las obras. Y aquí los caminos paralelos de la cocina y la música comienzan a bifurcarse: la existencia de las recetas compositivas conduce, en el mejor de los casos, a la búsqueda de otros caminos -menos relacionados con el binomio placer/displacer- que luego, inevitablemente, pasarán a ser recetas.

El dominio del oficio del compositor aparece muy vinculado en nuestra cultura al dominio de la escritura, es decir, de la notación musical como cuerpo de símbolos y signos que, al ser decodificados por el intérprete, restituyen la obra imaginada. El pasaje a la notación se convierte en el primer obstáculo, la primera demora que afronta el compositor. Con ella aparecen grietas por las que se evaden ciertas ideas y materiales; a veces, también se produce un movimiento en

ambas direcciones e ingresan elementos y planteos imprevistos de fructíferas consecuencias. Es así como la notación, con su autonomía -en tanto cuerpo de símbolos y signos *infiel* a lo imaginado y, a la vez, estímulo visual y sonoro que realimenta la imaginación- se convierte no solamente en un parámetro más, sino en uno de los ejes de la enseñanza de la composición.

En aquel pasaje muchas variables temporales se vuelven espaciales. La duración adquiere una tangibilidad extraña. Todo puede medirse más fácilmente. Recordemos a Brahms esparciendo en el suelo del lugar de trabajo las hojas de sus partituras y caminando encima de ellas a fin de materializar el tiempo y la forma. Y a Wagner adhiriendo las suyas a las paredes, a la altura de la vista, pudiendo así caminar y recorrerlas a velocidad variable y -como en el caso de Brahms- visualizar una duración y una forma de otro modo elusivas.

En el recorrido que va de la imaginación sonora al papel es donde el oficio se manifiesta con más claridad. En ese momento lo imaginado y la escritura se convierten -casi sin que el compositor se de cuenta- en una sola cosa. Cuando la escritura toma su forma definitiva, materializándose en el papel, ya se ha alejado lo suficiente como para poder percibir su autonomía. La música adquiere así una ilusoria concreción, especie de objeto independiente donde el trabajo y el esfuerzo han dejado sus huellas inconfundibles.

En los estadios iniciales del aprendizaje, imaginación sono-

ra y notación se presentan separados y en orden sucesivo, situación que luego se confunde, cabría decir felizmente, dando lugar, más tarde, a una marcada interdependencia.

En nuestro mundo de mensuradores visuales la partitura se ha convertido en un objeto cargado de otros significados, mas allá de una aséptica apariencia de soporte codificado. La partitura es el único documento previo a la ejecución de la obra donde consta la cantidad y tipo de trabajo realizado por el compositor.

La cuestión del trabajo no es desdeñable. Los platos de los restaurantes baratos pero pretenciosos a menudo se presentan decorados en exceso, ocultando con mal gusto visual el mal gusto propiamente dicho y la poca cantidad del ingrediente principal. En la música, el trabajo y el esfuerzo traducido en una partitura vistosa que lo pone en evidencia, suele rendir sus frutos. La gran mayoría de los concursos de composición -donde lo único que se juzga son partituras- premia demostraciones de oficio entendido como exhibición de destreza notacional. Pasada, por el momento, la época de la notación no convencional, a lo que se agrega la aparente irrepertibilidad de los hallazgos de John Cage, la partitura es para algunos el mejor lugar donde encontrar este orden de ideas, supuestamente racional: a mayor elaboración, mayor información, mayor valor estético y mayor complejidad notacional.

El peso otorgado a la partitura proviene de circunstancias diversas, de las cuales estamos

explorando sólo algunas. De todos modos, que el fruto del trabajo se haga visible en un sentido literal -más allá de la posible discusión sobre la relación directa que existiría entre trabajo y valor estético- permite pensar en una extensión al campo del arte de la ética de la redención por el esfuerzo y el sacrificio personal.

El carácter volátil y ubicuo de la música se ofrece como notable contrapartida del objeto- mercancía que la mediatiza. La partitura ocupa un espacio real y no virtual y se constituye en algo así como en el lado real de lo irreal; en lo visible de lo invisible.

Desde luego, la autonomía de la partitura no constituye novedad alguna. Satie y Cage la reforzaron dándole a veces total independencia. En ambos casos -y en sus derivados- aquel razonamiento sobre la riqueza de elaboración e información con su reflejo notacional les es ajeno. En rigor, puede decirse que Satie y Cage instauran nuevas categorías que trascienden de hecho los criterios de lo simple y lo complejo. Porque así como no existe un modelo de sonata o de belleza, tampoco existe un modelo de complejidad.

Con referencia a la mencionada apariencia engañosa de oficio compositivo que puede exhibir la partitura, nos parecen oportunas las palabras de Zigmunt Krause, dichas en noviembre de 1992, a propósito de su intervención como jurado del concurso de composición organizado por la Fundación Gaudeamus de Holanda: *En la primera reunión del jurado convenimos en buscar talento original. Pero tengo que admitir que fue difícil encontrarlo. Los jóvenes compositores presentan*

un tipo especial de partitura: el que luce bien desde el punto de vista del oficio. Creen que ese tipo de obra es el favorito del jurado. Pero lo que realmente buscamos detrás de las notas es individualidad. En las partituras nos gustaría más ver individualidad que virtuosismo técnico.

Un aspecto interesante de la creciente presencia de la partitura es la aparición de categorías pseudo-estéticas que la favorecen. La corriente compositiva llamada Nueva Complejidad ha estimulado una concepción bastante simplista de lo complejo, continuando la tradición de la década del 50 de un sector de la música europea. En esa tradición serial y polifónica, en lo que tiene de mecánico se concreta de manera ejemplar la separación de un oficio cosificado que habla más de sí mismo que de la obra. El acto de componer no llega a constituirse más que en una apariencia notacional. A la hora de la ejecución, lo que en el plano visual de la partitura se muestra como altamente diferenciado carece de un correlato sonoro.

Por otro lado, varios compositores y músicas extra-europeas han demostrado que la complejidad no se vincula solamente con la existencia de múltiples dimensiones. Lo unidimensional también puede ser complejo.

La suposición más generalizada con respecto a la enseñanza de la composición es que hay un oficio a transmitir, neutro, normado y estandarizado. Una vez en posesión del mismo, el compositor se encontraría en condiciones de elegir géneros, estilos, instrumentaciones y otras características, del mismo modo que quien

tiene dinero suficiente puede dedicarse a hacer compras en un supermercado. Esa concepción dio lugar al método de enseñanza basado en la imitación de esquemas formales, procedimientos y estilos del pasado, que aún no ha sido totalmente abandonado en muchos países latinoamericanos.

El oficio no es algo que se posee más allá de la obra misma. El oficio no permite hacer la obra. Más bien es a la inversa. La obra crea su propio oficio en la medida que las intenciones que deja descubrir al ser escuchada se convierten a su vez en parte de la obra.

Los problemas de la enseñanza de la composición, una vez eliminada la cuestión de la imposibilidad de enseñar a tener imaginación, podríamos, a nuestro juicio, concentrarse en dos zonas: la de la representación y la del tiempo.

En la zona de la representación lo primero que aparece como tema de estudio es la identidad de lo imaginado. La búsqueda de esa identidad, en los términos más precisos que sea posible, permite una confrontación, ya sea entre sus diferentes elementos constitutivos o con otros materiales o procedimientos igualmente deseados.

Se trataría, entonces, de particularizar y especificar el deseo. En ese momento de reconocimiento y exploración, el diálogo entre quien intenta enseñar y quien intenta aprender debería asemejarse al diálogo del compositor con sus materiales.

Como vimos, la notación, una vez materializada, le devuelve al

compositor una imagen oblicua de lo que quiere representar. Ayudar a conocer lo que se perdió y lo que se ganó es tarea del enseñante. También lo es ayudar a encontrar un punto de convergencia entre la imaginación sonora y la notación, cual baqueano que conduce -con el distanciamiento y los cuidados imprescindibles a la zona de riesgo que se atraviesa- al explorador que busca la ruina imaginada.

Podría pensarse el acto de componer como una lucha por recordar un sentido por medio de otro. Lo sonoro recordado por lo visual y -parcialmente- por lo táctil. Ejercicio de la memoria y a veces imposible pasaje de unas sensaciones a otras. Un conflicto que en el momento de la llegada de los españoles a América queda maravillosamente dramatizado, aunque en otro plano, en el encuentro de Francisco Pizarro con el Inca Atahualpa. Cuando Pizarro le entrega a Atahualpa un ejemplar de la Biblia con la intención de asegurar la catequesis, Atahualpa, luego de oler el libro, lo arroja despreciativamente al suelo y exclama: *Tu libro no me dice nada.*

La zona del tiempo o, mejor, la zona de la conciencia de los diferentes tiempos involucrados en el acto de la composición, es la más difícil de abordar. La dificultad para corporizar esos tiempos tiene que ver con las dificultades y las paradojas de la memoria. Estas dificultades y paradojas son las que a veces convierten al análisis de la música en una actividad conjetural, con escasa sustentación en el hecho perceptivo. Las discontinuidades, interrupciones y vacíos que el acto

de la escucha hace intervenir - ya se trate de la escucha interior del compositor o la del oyente- se cruzan con otros fenómenos similares en el momento de la escritura. Ésta tiene a la vez su propio tiempo. En ese intento por volver a componer la obra escuchada que es la escritura, la mano que escribe puede haber incorporado, en su fluir, estereotipos y procedimientos mecánicos que neutralicen o contradigan los impulsos fragmentarios, a veces dispersos, mezcla de certeza y ambigüedad, de la imaginación sonora. Evitar la mecanicidad, aquí y en cualquier otro momento del trayecto, nos parece esencial. En realidad, cuando más arriba utilizamos la palabra *riesgo* pensábamos en los riesgos de lo mecánico, seguramente el lastre más pesado que arrastra la música.

La enseñanza de la composición debería ser la enseñanza de lo todavía inexistente, situación altamente improbable. Sin em-

bargo, ayudar a reconocer los atributos de lo imaginado, sugerir caminos posibles a partir de vagos deseos, buscar nombres, es decir, notaciones¹ para lo imaginado, pero más arduo aún, tratar de acercar al otro a la noción y a la percepción de la duración de los materiales y de las distintas escalas temporales que intervienen en la obra: he ahí algunas de las tareas difíciles pero posibles. Puestos a realizarlas, es preciso componer o, cuando menos, ser potencialmente capaz de componer con las ideas, los materiales y los deseos del otro, a partir de una escucha virtual desencadenada por sus palabras. La enseñanza de la composición requiere casi tanta imaginación como la composición. De otro modo, constituye solamente una rutinaria transmisión de estereotipos y modelos. Dice Schönberg: *En realidad el verdadero artista no puede ser adiestrado. Si se enseña cómo debe hacerlo, con la referencia de que otros también lo hicieron así, será una lección so-*

Notas

1 No nos hemos referido en este texto a las músicas que carecen de la mediatización de la partitura ni a la llamada electroacústica por presentar una problemática específica que abordaremos en otra oportunidad

bre arte pero no la enseñanza para un artista.

En los términos restringidos que pueden inferirse de las palabras de Schönberg, el oficio a cuya adquisición apuntaría la enseñanza de la composición, sería la capacidad para hallar una eficaz correspondencia entre las intenciones y los resultados, entendiendo a las primeras como el caudal de la imaginación sonora y conceptual del compositor que luego se transfigurará en obra, en resultado audible, a través de la notación y del intérprete. La mejor prueba de su existencia es su desaparición. Por ejemplo, siempre hay que desconfiar cuando se dice que tal o cual obra es *pianística* o que *está bien escrita para el violín*, dando a entender que el compositor conoce el instrumento para el que ha escrito. En esos casos, a lo que suele aludirse es a la repetición de los gestos más convencionales del instrumento. Lo propio de los ins-

trumentos no son los gestos que la historia de la cultura musical les ha hecho producir sino sus diferenciadas características sonoras y visuales conocidas y por conocer, sin descartar el uso paródico de aquellas convenciones.

Los sabios nahuas del México precolombino, cuenta Miguel León-Portilla, concebían al tiempo *-cáhuatl-* como *lo que nos va dejando*. En este sentido, si pensamos a la muerte como el orden definitivo, la música aparece no sólo como un orden distinto -a la manera que lo planteaba Stravinsky- sino también como un tiempo interpuesto entre el hombre y el orden. O más bien, como un conjunto de tiempos superpuestos y sucesivos modelado por el compositor. Éste, siempre y cuando logre agregar otras dimensiones a la conciencia de aquel tiempo *cáhuatl* que, inexorable, nos va dejando, merecería con justicia ser llamado Maestro.
