

El lenguaje musical en la música contemporánea

Carmelo Saitta

Compositor argentino nacido en Stromboli (Sicilia) en 1944; vive en la Argentina desde 1951.

Estudió composición con Enrique Belloc, José Maranzano, Francisco Kröpfl y Gerardo Gandini. Ha compuesto obras de cámara y de música electroacústica; por «La Maga o el Ángel de la Noche» recibió un premio en Bourges en 1990. Y el Primer Premio instituido por la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires en 1991.

También ha compuesto música para cine. Ha estrenado numerosas obras de otros compositores, tanto como percusionista como en calidad de director. Desarrolla una intensa actividad docente en las Universidades de Buenos Aires y La Plata, como también en otras instituciones. Son de destacar sus aportes al conocimiento y uso de los instrumentos de percusión en la composición musical, y al tratamiento del sonido y la música en los medios audiovisuales.

Cuando pensamos en las transformaciones que ha experimentado el arte del Siglo XX, cuando pensamos que el arte de este siglo ha puesto en crisis sus propios principios, no es fácil referirse a alguno de sus aspectos sin correr el riesgo de parcializar o instalar una visión muy limitada de la realidad, en particular cuando se trata de abordar aspectos tan complejos como lo son aquellos referidos al concepto del lenguaje.

Frente a este problema, cuando de música se trata, se podría decir que hasta el mismo concepto de lenguaje es discutible, puesto que no es pertinente hablar de lenguaje en el sentido en que lo hacemos respecto de los lenguajes verbales, en los que existe, además de un significante, un significado.

Podríamos salvar la situación diciendo que en la música (tal como en otras artes), significado y significante se homologan: el significado es el significante, lo cual suprime toda semántica (esto, por supuesto, no es tan así). También podríamos decir que el concepto de lenguaje,

cuando es aplicado a la música, no se refiere al sistema de organización de una determinada música sino al conjunto de las obras que constituyen la historia de esta particular actividad humana. Podríamos decir, en fin, que el concepto de lenguaje es pertinente en la medida en que esté referido a la idea de los lenguajes expresivos, en oposición a los lenguajes narrativos.

Sea como fuere, deberíamos hacer dos salvedades. La primera es que, en lo que a música se refiere, el concepto de lenguaje cambia de una cultura a otra. La segunda es que en un determinado período histórico pueden coexistir simultáneamente diferentes formas.

Por eso, más allá de la relatividad del concepto mismo, me referiré a ciertos aspectos de la música occidental, y en particular a aquellos que hacen a las innovaciones y aportes en esta disciplina.

A riesgo de ser simplista, podría decir que tradicionalmente la estructura musical se basaba en un doble sistema. Uno referido a las asignaciones de alturas y otro

al campo de la organización rítmica. En este doble sistema el sonido era un mero soporte, y toda consideración sobre el mismo lejos estaba de ser organizada. La misma noción de estructura dejaba afuera a la idea del material (entendido aquí como el sonido).

Debemos considerar que en una determinada obra se superponen tres sistemas selectivos: la división de la octava en doce partes; la selección de siete de ellas dentro del total cromático; y por último, de estas siete, las que el compositor decide usar. Aquí ya se presentan dos campos de especulación:

- Es posible vislumbrar un enriquecimiento del lenguaje a partir de obtener sistemas de 7 alturas dentro del total cromático; es decir, la posibilidad de contar con 49 escalas diferentes (7×7), a las cuales se pueden agregar escalas hexatónicas, pentatónicas, etc. En el sistema tonal sólo se usaban 4 (una mayor y tres menores).

- Es posible pensar en la posibilidad de ampliar el repertorio de alturas dentro de la octava, dividiéndola en 18 o 24 partes, con lo cual se obtendrán tercios y cuartos de tono, siempre considerando a la altura como eje. Por supuesto, otro aspecto sería tener en cuenta las posibilidades politonales o pantonales. Pero como dos alturas dan un intervalo, también es posible pensar en sistemas constituidos a partir de un determinado tipo y número de intervalos, tal como sucede con la música atonal y con otros sistemas como el serial, el serialismo integral y otras derivaciones posteriores, cuyas elaboraciones llegan hasta nuestros días.

De todas formas podemos de-

cir que en estos casos la altura es considerada como parte del sistema y no como una de las cualidades materiales del sonido. Hoy sabemos que la altura tonal difiere de la altura espectral, y por lo tanto que estos sistemas sólo pueden constituirse a partir de sonidos armónicos. Pero en el Siglo XX los compositores se lanzaron a la conquista del sonido y ello trajo como consecuencia otros problemas, otros puntos de vista, otras posibilidades.

En cuanto a la organización rítmica, la música occidental se ha basado en los principios de la rítmica prosódica ya establecidos por los griegos. El derrotero que ha seguido la evolución de este sistema nos ha permitido el gran desarrollo alcanzado en este aspecto en las postrimerías del Siglo XIX y el principio del Siglo XX.

Una mirada general nos permite ver diferentes momentos que van desde la libertad rítmica del canto gregoriano hasta el “encorsemtamiento” del barroco; desde el sujetamiento y linealidad de la camerata fiorentina hasta la libertad chopiniana y la multiplicidad de Ives y Stravinsky; no obstante, debemos señalar que todo este desarrollo se ha basado en la conquista de una escala cuyas proporciones responden a la serie 1, 2, 4, 8, 16, 32, 64.

Aquí también el Siglo XX nos presenta grandes innovaciones. En principio considerando la posibilidad del uso de otras escalas (recordemos que existen diez escalas naturales diferentes), luego reinterpretando viejos principios y dando a las nuevas conclusiones preeminencia en la composición; por último, incorporando nuevas ideas

que llevarán a la instauración de la indeterminación, la estadística y el cálculo stocástico.

Se podría decir que las innovaciones enumeradas hasta aquí marcan cierta continuidad con la tradición europea, pero en el marco de lo social, la importancia de las artes radica en su aspecto innovador y creativo. Las artes deben cuestionar más que garantizar la tradición. Es la mirada crítica del artista lo que favorece las transformaciones sociales, mirada crítica que el arte tiene para sí y que es en esencia el factor que determina su dinámica. Pero si bien en el arte en general, y por ende en la música, las innovaciones son una constante, nunca como en este siglo el hombre se ha visto frente a un número tal de transformaciones, transformaciones que por su naturaleza han puesto en tela de juicio sus más firmes postulados.

Desde ya que estos cambios no se operan sólo en el arte, es fácil constatarlo en todos los órdenes del quehacer humano. Tal vez sea oportuno decir que en muchos casos éstos han sido de orden cualitativo, y que sus principios no se explican como el desarrollo de una instancia anterior (el reloj electrónico -semiconductor- no es una evolución del reloj mecánico). En este sentido, la misma idea de música ha sido cuestionada.

Volviendo a nuestro tema, es difícil determinar si la música concreta y la electrónica son estilos evolucionados del lenguaje musical o si constituyen nuevos lenguajes. Sus mismos hacedores se refieren a ellas como esculturas sonoras, plástica sonora, nuevas poéticas sonoras, etc. No hay duda de que estas nuevas expre-

siones plantean incluso grandes problemas de comunicación (¿qué podemos decodificar cuando se desconoce el código?), pero sabemos que comunicación e información son inversamente proporcionales: a mayor información, menor comunicación.

Será cuestión de rechazar estas expresiones o pensar que tal vez el código es otro; que los elementos de formalización que responden a determinados códigos han sido sustituidos por otros (que dicho sea de paso siempre han estado presentes) que también tienen la virtud de ser nociones de cambio pues son datos perceptibles capaces de cumplir un rol formal tanto o más importante que aquéllos, y más ahora cuando los medios tecnológicos han puesto al alcance de nuestros oídos la música de otras culturas y de otros periodos históricos.

Si frente a la música electroacústica tenemos dudas, del mismo modo deberíamos tenerlas frente a una música africana carente de melodía y armonía por estar basada sólo en sonidos de tambores. ¿A ésta la podremos llamar música? Tal vez nos quede como único referente el ritmo métrico, ritmo considerado "natural", en oposición a los ritmos irregulares y discontinuos, los cuales más que responder a modelos fisiológicos, como la respiración o la pulsación cardíaca, responden perfectamente a los ritmos psíquicos, los que por supuesto son tan "naturales" como los otros.

Pero cómo hablar de natural en el arte, donde todo es artificio. El tiempo musical es independiente del tiempo psicológico o del cronométrico. Es otra dimensión, es un tiempo virtual, y la música del

Siglo XX se ha replanteado no sólo el tradicional concepto del tiempo sino también el del espacio y el de la materia. Ahora el sonido es portador de información (por otro lado siempre lo fue) y es esa información la que los compositores quieren poner de manifiesto. Es más, en muchos casos la música toda es una proyección macro de esa microestructura. El sonido ya no es un mero soporte, sino el punto de partida de la composición. El compositor compone el sonido, y éste ya no es solamente armónico pues los compositores han avanzado sobre el resto de sus cualidades. Ya no se trata de la relación entre dos alturas, que es una magnitud abstracta, se trata de vincular las cualidades del sonido. Es así como se incorpora a los códigos el uso del timbre, el movimiento, la inarmonicidad, etc.

Si a estas pocas consideraciones del material agregamos las referentes a las nuevas elaboraciones rítmicas, estructurales, texturales, formales, expresivas... en fin, estéticas, vemos la riqueza, la diversidad, la multiplicidad de ideas que caracterizan a la música del Siglo XX y que dan cuenta, en última instancia, de la conquista de la libertad por parte de los compositores, libertad expresada en todos los órdenes de la composición.

Mencionaremos a título informativo algunas de estas nuevas caracterizaciones:

- Considerando el aspecto estructural, se hace evidente la libertad de que dispone el compositor en este siglo, referida a la organización interna sobre el doble eje ya citado. Abandona la concepción derivada de la tradición para

dar lugar a estructuras cuyos modelos, en muchos casos, son inferidos de estructuras matemáticas o de procesos de mutación celular o de expansión orgánica propios de la biología. En otros casos la estructuración es derivada de la escala de los armónicos o se construyen otros sistemas para independizarse de las escalas habituales, dando lugar a escalas microtonales. Hay procesos basados en la materia sonora, sea ésta orientada a la inarmonicidad, con la inclusión de la percusión; a los multifónicos de los instrumentos de viento; o que parten de otras cualidades de sonido como la música concreta o electrónica. En ciertos casos se llega hasta la negación del sistema mismo, ya sea por el permanente uso del total cromático (Ligeti) o por sustentar la obra sobre una sola nota (Scelsi).

- También la sintaxis derivada del modelo verbal ha sido abandonada para adquirir cierta autonomía; en algunos casos conservando las funciones tensionales y en otros decididamente negándolas, ya sea por el hecho de proponer un cierto modelo estático o por proponer una constante evolución o transformación.

- En cuanto al campo rítmico, ya mencionamos la posibilidad del uso de otras escalas, como por ejemplo la usada por Messiaen en *Modos de valores e intensidades*, cuyas proporciones responden a la serie 1 -2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12; podríamos agregar la inclusión de valores irregulares como los usados por Stockhausen en algunas de sus obras 1-2-3-4-5-etc.; la consideración de valores irracionales (fracciones de valores irregulares), como en el

serialismo integral; la liberación de toda medida, como sucede en la música aleatoria. También, como hemos dicho, la revisión de ciertas ideas clásicas ha dado nuevas herramientas al compositor: por ejemplo la idea de valores iguales y valores desiguales, la idea de reversibilidad e irreversibilidad rítmica, y operaciones más complejas como son, por caso, los ritmos homeotéticos en Boulez, etc. Otro tanto podemos decir de los pies métricos, de la conquista de la asimetría, del uso de las polimetrías y parametrías, de la conquista de la irregularidad y otras tantas operaciones de organización temporal.

• Con respecto al sonido, éste ha sido tal vez uno de los campos que más ha revolucionado las estructuras musicales. En este siglo hemos pasado del sonido como un mero soporte, hasta estructuras donde éste impone sus propias condiciones. En este sentido es tal vez este parámetro el que ha terminado por producir el mayor alejamiento del lenguaje tradicional, con la inclusión de los sonidos no temperados de la percusión (Varese), luego con la de los sonidos “concretos” de fuerte connotación semántica, con la de los sonidos obtenidos mediante las técnicas extendidas de los instrumentos de viento (multifónicos, etc.) y, en última instancia, por el énfasis puesto en otros parámetros del sonido que anulan o enmascaran la tradicional noción de altura. Podemos decir que en las estructuras se han reemplazado, en cierto modo, las nociones de melodía, armonía y contrapunto por una idea del diseño basado en los recursos instrumentales y sus asignaciones. Es decir, se ha jerarquizado la instrumentación y la orquestación

hasta el punto de convertirlas en nuevos factores de formalización, en nuevos códigos.

• En cuanto a la idea de textura, no sólo se ha logrado revitalizar tipos tradicionales, también se han agregado criterios que hasta aquí formaban parte de otras culturas, por ejemplo la polifonía oblicua (Webern) o las heterofonías (Ives), que son formas texturales constatables en mucha música oriental. Y esta incidencia de la música de otras culturas ha sido también un factor de transformación de los lenguajes musicales. Es notorio el contacto que se puede establecer entre ciertas corrientes de la música contemporánea y el folklore extra-europeo.

• En cuanto al aspecto formal, también son relevantes las transformaciones que se han operado en este terreno. Desde las ideas debussyanas, y otras más radicales como las de Varèse (donde la forma es resultante del juego libre de las estructuras), hasta la liberación total de la forma (formas abiertas) que se da en la música aleatoria, en las experiencias de improvisación que caracterizaron las décadas del 50 al 70, y en las nuevas ideas formales de la música electroacústica (live electronic, algoritmos, etc.). Si la forma es la resultante de la concepción de la obra; si, como dice Schoenberg, “la forma hace inteligible la idea”, entonces podemos decir que la idea es formal y que ésta depende, entre otras cosas, de la posición estética del autor.

• Desde el punto de vista estético, es impresionante la sucesión, cuando no la simultaneidad, de concepciones e ideologías que ha experimentado el arte del Siglo XX. Estos movimientos, que en mu-

chos casos han tenido su paralelismo en las otras expresiones artísticas, se suceden con tanta velocidad que, a veces, a pesar de la fluída comunicación que existe en esta era planetaria, no nos enteramos de su existencia hasta que su auge ha pasado. También es cierto que, como contrapartida a estas ideas globales, en los últimos años han surgido muchos movimientos (en particular en países periféricos como los nuestros), con estéticas y rasgos muy particulares, producto de una mirada crítica sobre el pensamiento universal y de una valorización, un resurgimiento de las tradiciones locales. El resultado es una suerte de “mestizaje”, de “sincretismo”, que ha dado lugar a un regionalismo crítico y que, por supuesto, aporta nuevos puntos de vista sobre la producción musical. Todo ello no hace más que aportar nuevos materiales, nuevos procedimientos, nuevas formas expresivas, nuevas formas de comunicación. Recordemos que ya en la década del 60, Eco, refiriéndose al lenguaje musical, daba cuenta de la falta de un idioma común. Es más, ni siquiera se refería a la posibilidad de un dialecto, sino a la idea de un ideolecto, concepto que usaba para aludir al sistema particular que cada obra tiene; lenguaje propio que le es inherente y que sirve, en muchos casos, para esa sola obra.

Todas estas cuestiones (amén de otras) nos llevan a replantearnos el lugar del espectador (del oyente) y, ni qué decir, el de la enseñanza de la música. Está claro que los mecanismos que ponemos en juego en primera instancia para comprender la música

ca de los siglos XVIII y XIX no nos sirven de igual manera para comprender otras expresiones musicales más actuales. Tampoco, paradójicamente, nos sirven para comprender músicas más antiguas o pertenecientes a otras culturas. ¿Será necesario dividir en áreas la enseñanza de la música a fin de que en cada una de ellas enseñemos lenguajes diferentes, o será tal vez más pertinente encontrar normas o criterios generales que permitan incluir diversas expresiones bajo enunciados más abarcativos? Estas dos diferentes instancias establecen, hoy más que nunca, una diferencia notoria entre una educación conservadora, enciclopedista, acumulativa y una educación dinámica, transformadora, creativa.

Si hacer música es crear una forma virtual de acción en el tiempo (cuando no también en el espacio), entonces podemos decir que cualquiera de los factores que intervienen puede tener la posibilidad de formalizar. Desde ya, no todos los parámetros

tienen la misma jerarquía, pero: ¿tal vez el arte no consiste en alterar ese orden, en crear una ilusión, en estimular la imaginación, en ampliar el marco de la experiencia sensible?

En última instancia, si la plástica al perder la figuración no hizo más que poner en evidencia los valores plásticos, aquellos aspectos fundamentales que se "ocultaban" detrás del "tema"; en música, de manera análoga, podemos decir que la ampliación de los lenguajes, o si se quiere, la creación de nuevos, ha permitido la profundización y ampliación de los criterios constructivos, mediante la inclusión, en su formalización, de otros parámetros. Este desarrollo ha llevado a la música occidental a tomar contacto con otras culturas y a conformar un corpus conceptual lo suficientemente abarcativo como para dar cuenta de cuanto planteo temporal o espacial ha sido posible imaginar.

El futuro, como siempre ha sucedido, seguirá sorprendiéndonos.