

Forma y variación en la música del siglo XX

Mariano Etkin

Compositor y autor de numerosos artículos publicados en varios países. Director del Proyecto "Aportes de la música del siglo XX: un enfoque analítico de cuestiones articuladoras en el pensamiento musical".

Profesor 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.

Germán Cancián

Profesor Adjunto a cargo de *Análisis Musical I-III* y *Jefe de Trabajos Prácticos de Instrumentación y Orquestación I-III* en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Carlos Mastropietro

Profesor en Música y Compositor. Profesor Adjunto a cargo de *Instrumentación y Orquestación I-III* y Profesor Adjunto de *Composición I-V* en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Cecilia Villanueva

Compositora. Docente en la Cátedra *Composición I-V* en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Introducción

Si hubiera que señalar dos características fundamentales dentro de la gran diversidad de innovaciones y problemas que presenta la música occidental "erudita" posterior a Erik Satie, el abandono de la altura como parámetro generador de la organicidad de la obra y el uso consciente de la indeterminación y el azar aparecen en lugar privilegiado. Estos dos aspectos surgen con mayor nitidez al ser confrontados con el núcleo de la música centroeuropea de los siglos XVIII y XIX y sus derivados en el siglo XX. La continuidad que es posible establecer, por ejemplo, entre J. S. Bach y Anton Webern -con todas sus etapas intermedias- reside, sin duda, en varios y complejos factores, pero resulta evidente que, más allá de los estilos y las intenciones, la organización de los materiales y la selección de los procedimientos otorga a la altura un papel prioritario. En una fuga de Bach, una sonata de Mozart, una sinfonía de Beethoven, un tema con variaciones de Brahms, una ópera de Wagner o el cuarteto op. 28 de Webern, es siempre a través de la altura que se establecen las relaciones más complejas y sutiles. Es ahí donde el compositor concentró la mayor parte de su escucha interna y de su esfuerzo imaginativo. La altura es el parámetro que organiza la música a

nivel de las unidades más pequeñas y más grandes.

Con respecto al azar, luego de las esporádicas experiencias pre-clásicas y clásicas, la música europea se mantuvo afuera de cualquier intento que significase una renuncia a la responsabilidad total del compositor en relación con su obra o, al menos, de la suposición de que lo que define a la obra como tal está solamente en manos de aquél.

Sería falaz suponer que en el siglo XX la altura dejó de tener importancia en el imaginario de los compositores. Más bien debería pensarse que, a causa de la presencia cada vez más notoria de otras variables, aquella comienza a participar en un plano de igualdad, o, a menudo subordinada a los elementos que definen con mayor peso la identidad de la obra. La duración, la forma, la textura, el espacio registral, la densidad, son algunos de esos elementos, convertidos en materiales. Por otra parte, la tensión que produce la coexistencia de éstos y de convenciones y residuos de técnicas de composición aislados de los estilos con los que aparecieron vinculadas en un pasado más o menos remoto, genera situaciones inéditas.

El predominio de la altura está asociado en Occidente con un tratamiento de ésta que se desinteresa de lo que ocurre después del ataque de cada uno de los sonidos que se suceden en el tiempo. Es así como lo sucesivo, lo

diacrónico, favoreció un peso cada vez mayor de la relación causa-efecto. Sin llegar a constituirse en una muestra del determinismo más absoluto -lo que, en principio, sería un imposible en tanto la música y todo arte siempre se resisten a ser despojados de su ambigüedad esencial- la ley de implicancia (se escucha B porque antes se escuchó A) se convirtió en una especie de garantía implícita de coherencia y organicidad. La marginalidad geográfica respecto a los países centroeuropeos o la marginalidad de algún compositor situado afuera incluso de las prácticas consideradas avanzadas para su época, parece haber sido decisiva en la desarticulación de esa ley fundamental. Igor Stravinsky y Erik Satie son los ejemplos más claros de lo antedicho. Stravinsky, llegado de la vertiente menos europeizada de la música rusa, y Erik Satie, un excéntrico verdadero, imaginaron una música no narrativa, despojada de la relación antecedente-consecuente.

Este Proyecto de Investigación se propone analizar las técnicas y estrategias de composición que en el siglo XX impliquen un ensanchamiento del fenómeno de la música, excluyendo los aportes de la Escuela de Viena y sus continuaciones. Se ha puesto especial atención en las cuestiones micro y macro-formales y en las proposiciones que jerarquizan la densi-

dad, la textura y el timbre. La exclusión de la escuela de Viena se fundamenta en dos razones: la inserción de los compositores vieneses en la tradición centroeuropea antes descrita y la abundancia de muy buenos estudios sobre su música. Dicho de otra manera, la pertenencia de la escuela de Viena a la corriente troncal de la música centroeuropea la hizo más asequible e interpretable para el grueso de los analistas. Más allá de los nuevos dispositivos que aquella puso en juego en el manejo de las alturas, la organización de la forma en sus diferentes escalas, la articulación rítmica y, sobre todo, la distribución de las tensiones y energías permanecen ligadas a la tradición. Se eligieron, entonces, como punto de partida algunos aspectos cruciales que aparecen en la música de Igor Stravinsky, cubriendo un espectro que incluye problemáticas muy diversas y un ámbito temporal que llega hasta la actualidad.

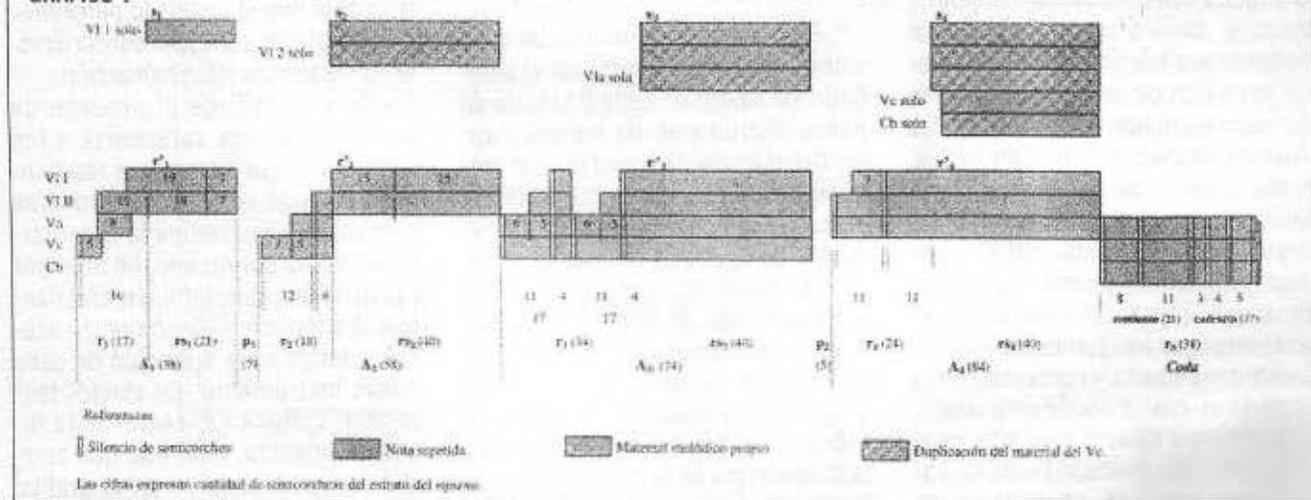
Es importante dejar aclarado que el trabajo analítico y sus resultados fueron vistos como herramientas para la demostración de determinadas técnicas de composición, que pueden proyectarse en la audición o permanecer encubiertas por circunstancias múltiples. Por ello, según sean las técnicas que se aborden, se estudian desde pasajes muy breves hasta obras completas. No menos importante es el

hecho de que todos los integrantes del grupo de investigación son compositores en actividad pero no teóricos de la música ni musicólogos. Con esto queda dicho que no se ha planteado un marco teórico previo para el análisis, sin que ello signifique prejuicio alguno ni desdén hacia la teoría. Más bien se trata de un uso del análisis subordinado a la búsqueda de una descripción de estrategias compositivas soslayando la tan frecuente especulación reduccionista que adapta los hallazgos a tal o cual sistema de ideas. Pero ingenuo sería pretender que lo conjetural ha sido eliminado totalmente. El estudioso de la música tarde o temprano se enfrenta a ese seductor momento en el que un procedimiento o un material cualquiera responde con igual fuerza de pertenencia a la más absoluta lógica compositiva o a la "arbitrariedad" más evidente. En esos casos se prefirió dejar constancia de la ambigüedad antes que optar por una o por otra posibilidad.

Igor Stravinsky

Los análisis de la música de Stravinsky realizados por este Equipo de Investigación se orientaron, prioritariamente, hacia dos aspectos: a) Creación de macroformas únicas para cada obra o movimiento, en función del establecimiento de relaciones

GRAFICO 1



duracionales entre los segmentos constitutivos, y b) Generación de procedimientos de mínima variación aplicados a núcleos motivicos muy reducidos o a secciones extensas.

La macroforma organizada por segmentos duracionales en relaciones proporcionales y la mínima variación son, en realidad, dos caras de una manera de imaginar la música en la cual los materiales, los procedimientos, y las relaciones entre ellos remiten a una concepción espacial del tiempo. El gran aporte de Stravinsky consiste en haber refinado la "materización" de la música iniciada por Satie y Debussy despojándola de los atributos narrativos asociados al lenguaje hablado. Obviar el discurso (literalmente discuir, correr por diferentes lados, de una a otra parte), lo dialéctico-expresivo¹ -en suma, el Todo como contenedor de los opuestos- y afirmarse en lo corpóreo, la cantidad como cosa cualitativa, la materia, el sonido, se corresponde a la perfección con el inicio de sus "Crónicas de mi vida", elegante y condensada descripción de la imposibilidad de reconstruir una Historia más allá de la fragilidad de la memoria. La interferencia de la percepción en la linealidad y jerarquías que aparentemente propone la sucesión vital es también la imposibilidad de reconstruir la obra musical estableciendo jerarquías entre los acontecimientos sonoros. De ahí la ausencia de un material que funcione como "modelo", investido de una predominancia temática ejemplar. Dice Stravinsky: "Cuanto más remonta uno en su memoria el curso de los años, es más difícil, a causa de la distancia, ver claro y hacer una selección entre los hechos de alcance definitivo y aquellos otros que, siendo a veces más importantes que los primeros, no dejan ninguna huella y no condicionan en nada la evolución de una vida"². Más adelante dice: "La música es el único dominio donde el hombre realiza el presente"³. Para llevarlo a cabo

Stravinsky acude al *ostinato* y a la mínima variación, trabajando sobre el umbral de la percepción de la diferencia. La discontinuidad y la interrupción operan sobre esos planos de *ostinati* más como detenciones del éxtasis -de lo intrínsecamente estático- que como barreras puestas a una expectativa o causalidad inexistente. Lo ritual desaloja a lo narrativo.

Procesos de construcción de la forma y mínima variación en el Prelude de Requiem Canticles de Igor Stravinsky

En este Preludio se constata de modo ejemplar el trabajo de equilibrio logrado por medio de procedimientos de permutación, fragmentación, adición y sustracción en la construcción de la forma que, aplicados a las duraciones, generan simetrías y leves asimetrías.

Escrito para cuerdas, se distinguen claramente dos estratos que cumplen dos funciones diferentes, uno de *solí* y el otro de *ripieno*.⁴

Basado en un proceso de acumulación que aparece en ambos estratos de diferente manera, está dividido en cuatro frases (A_1 , A_2 , A_3 , A_4) y una *coda*. Cada una de estas frases tiene la siguiente organización:

ripieno (r) / *ripieno+solí* (rs) (ver gráfico 1)

El proceso de acumulación en el estrato *solí* se manifiesta por el agregado sucesivo, en cada frase, de un nuevo instrumento de los integrantes del quinteto de cuerdas, con material melódico propio que se repite en cada frase, con excepción de la del VI I en s_4 , que es un fragmento de la frase completa, aspecto que será estudiado más adelante en detalle. Ese proceso sigue el orden del agudo al grave, es decir, VI I, VI II, Va, Vc y Cb.⁵ Por otro lado, este mismo proceso de acumulación determina la macroforma de la pieza ya que ésta finaliza luego de la cuarta frase, en

la que aparecen todos los solistas disponibles, con la adición de un segmento de *ripieno*, a modo de *coda*. Determinar la forma de una pieza, a partir de la disponibilidad de una familia instrumental y de su partición interna convencional, plantea la importancia de ciertas cuestiones prácticas y netamente materiales como definidoras de procesos constructivos.

En el estrato del *ripieno* el proceso de acumulación se manifiesta en sentido inverso al del estrato *solí*, es decir, del grave al agudo; ese proceso ocurre siempre en r , deteniéndose con la entrada de los *solí*, en r' . En la *coda* dicho proceso de acumulación está ausente; sin embargo, vuelve a aparecer claramente en la cadencia, expresado a través de un aumento gradual en la cantidad de ataques (ver gráfico 1).

En el estrato de los *solí* el punto de mayor acumulación de instrumentos acontece en s_4 . En el estrato de *ripieno* ese punto aparece en r_3 y r'_3 , ya que en r_4 y r'_4 el Vc no toca, evitando así que la máxima acumulación instrumental ocurra simultáneamente en ambos estratos, lo que resultaría en una situación altamente previsible. A pesar de que en la técnica de construcción existe un desdoblamiento de la máxima acumulación, en el plano perceptivo existe un punto culminante: éste ocurre en la frase A_4 , donde se suman todos los solistas⁶. Se corrobora aquí que el resultado perceptivo puede no tener correspondencia directa con la técnica de construcción.

Es en r_3 donde el proceso de acumulación que caracteriza a los segmentos r se interrumpe repitiéndose textualmente los primeros tres compases. Esto rompe la organización interna del *ripieno*, no sólo por lo antedicho sino también en cuanto a la alternancia de comienzo acéfalo y tético en la aparición de cada nuevo instrumento. En efecto, tanto en r_1 como en r_2 se constata dicha alternancia, mientras que en r_3 -tal como se observa en el gráfico 1- encontramos dos entradas

acéfalas consecutivas. En el estrato de los *soli*, que se caracteriza por su comienzo tético, sucede algo similar: el único momento en el que el comienzo tético se abandona coincide con la frase donde los *soli* alcanzan su máxima acumulación, es decir, en s_4 , donde Vc y Cb comienzan en forma acéfala a diferencia del resto de las frases solistas. Se establece así, sobre una idea básica de desvío o de interrupción de un proceso estable, una correspondencia entre los dos estratos.

En cuanto a las duraciones se comprueba lo siguiente⁷ (ver gráfico 1) si se suman al total de semicorcheas de los segmentos de *ripieno* solo (r) las 10 $\frac{1}{2}$ de los dos compases de 5/16 de pausa general (p_1 ; p_2), se obtiene un total de 141 $\frac{1}{2}$. Por otro lado, la dura-

ción total de los segmentos *soli* es de 141 $\frac{1}{2}$. Se revela así una distribución simétrica en la que el silencio aparece en igual nivel de importancia que el sonido⁸.

$$r_1+r_2+r_3+r_4+r_5(\text{coda})+p_1+p_2=141\frac{1}{2}=s_1+s_2+s_3+s_4$$

Las dos pausas generales se asocian al *ripieno* porque éste es el estrato que aparece inmediatamente después de cada uno de los dos compases de silencio y es el que sufre interrupciones en el interior de todas las frases, en con-

A1	A2	A3	A4	CODA
38 $\frac{1}{2}$	58 $\frac{1}{2}$	74 $\frac{1}{2}$	64 $\frac{1}{2}$	38 $\frac{1}{2}$

traposición al estrato *soli*, que si bien está fraccionado en cuatro frases, cada

una de ellas es continua en sí misma (no tiene interrupciones internas). Cabe agregar que el *ripieno* está siempre caracterizado por un comienzo acéfalo.

Con respecto a las correspondencias entre duraciones, es importante señalar la relación de semejanza entre las frases A_2 y A_4 y entre la frase A_1 y la *coda* (r_5):

Además, tal como puede verse en el gráfico 1, A_1 tiene dos segmentos, r_1 y rs_1 de 17 $\frac{1}{2}$ y 21 $\frac{1}{2}$ respectivamente, mientras que en la *coda* -que también se articula en dos segmentos, **comienzo** y **cadencia**- se presentan las mismas proporciones de duración pero en forma invertida: 21 $\frac{1}{2}$ y 17 $\frac{1}{2}$.

Con respecto a esta característica, encontramos un detalle muy sutil que, analizado en profundidad, nos conduce a desentrañar una técnica de composición original. Se trata del compás 7 ¿Por qué éste es el único momento en que hay un cambio de métrica (6/16 en lugar de 5/16 en r y 6/16 en lugar de 2/8 en s) en los segmentos de *ripieno*+*soli* (rs)? (ver gráfico 2)

Partimos, ante todo, de la hipótesis de que: a) la *coda* (r_5) debe durar menos de 40 $\frac{1}{2}$, pues es una característica de la pieza que los segmentos r no llegan a durar nunca tanto como los segmentos rs ; b) Stravinsky decidió igualar la duración de la frase A_1 con la de la *coda* (ambas duran 38 $\frac{1}{2}$); c) al segmentar A_1 , como ocurre en todas las frases, en dos unidades, r_1 y rs_1 , ésta última debe ser, necesariamente, un fragmento de rs_2 , pues, de lo contrario, se superaría la duración de la *coda*. De lo antedicho se deduciría que: 1) Stravinsky compuso en primer lugar la frase del VI I correspondiente a s_2 en su forma completa (c. 12 a c. 19). 2) Ésta sufrió a continuación un proceso de sustracción para adecuarse al principio de simetría macroformal de igualdad duracional entre la *coda* y la frase A_1 .

Volviendo a nuestra pregunta sobre el compás 7, se comprueba que la frase completa del VI I solista (ver gráfico 3) se puede interrumpir, en razón del fraseo y sin dividir

GRAFICO 2

ningún compás, sólo en cuatro lugares:

1) entre el primero y el segundo compás, quedando reducida a 5f ; 2) entre el segundo y el tercer compás, quedando reducida a 10f ; 3) entre el cuarto y el quinto compás, quedando reducida a 20f ; 4) entre el séptimo y el octavo, quedando reducida a 35f . Como el segmento rs_1 debe ser de mayor duración que r_1 , pues, en caso contrario ocurriría algo que no se verifica en las demás frases (donde $rs_p > r_p$), ese segmento debe durar 20f , como mínimo para poder cumplir con los requisitos arriba mencionados de equiparación de A_1 con la *coda* y de duración menor de 40f . Se descartan así las posibilidades de acortarlo a 5f ó a 10f , restando entonces sólo dos alternativas: 20f y 35f . Esta última también debe descartarse ya que, de ser aceptada, r_1 duraría sólo 4f como máximo, generándose entonces un enorme desequilibrio. Subsiste finalmente, como única posibilidad, 20f . Stravinsky produce luego la mínima variación duracional posible al adicionar una semicorchea a las 21f de rs_1 . Lo hace convirtiendo el tresillo

de corcheas del c.15 en valores regulares de corchea, lo que lleva a transformar el metro 5/16 en 6/16.

Las consecuencias de adicionar una semicorchea, totalizando las 21f de rs_1 , son evidentes: se elimina la polimetría que ofrece toda la pieza entre los estratos *soli* y *ripieno*, evitando, a su vez, una correspondencia duracional perfectamente simétrica entre rs_1 y rs_2 . También se evita la simetría de s_1 , al no haber quedado integrada por dos compases en corcheas regulares, seguidos por otros dos compases en corcheas de tresillo, como sí ocurre en los primeros cuatro compases de s_2 .

El proceso que acabamos de explicar es una hipótesis sobre la técnica de producción de Stravinsky, claramente espacial y opuesta al concepto de desarrollo en el tiempo de un material predominante, que termina perdiendo notoriamente su identidad original. En ese proceso se comprueba, una vez más, el trabajo con la mínima variación, cuya importancia surge a cada momento en toda la producción del autor. El equilibrio levemente inestable que resulta de

la utilización de procedimientos de mínima variación genera un dinamismo no direccional en una música construida en base a *astinaty* y donde la repetición y su mínimo desvío conforman los procedimientos principales.

Los procedimientos de mínima variación tienen -entre sus múltiples maneras de intervenir en diferentes aspectos del Preludio- una expresión clara a través de la descrita en el gráfico 4. En él, se observa que en cada segmento r se producen una, dos o tres modificaciones que les son propias. Al mismo tiempo, cada modificación se produce una sola vez. Esto último constituye una excepción o desvío de una invariancia que, de otra manera, abarcaría a todos los segmentos r .

Por otro lado, en los segmentos r constatamos que r_1 tiene 16 ataques consecutivos de semicorcheas. En r_2 las 16f se fragmentan en un grupo largo de 12f y otro corto de 4f . En r_3 se mantiene el orden largo/corto pero ocurren dos transformaciones: a) repetición: largo/corto, largo/corto; b) sustracción de la unidad mínima de una semicorchea al grupo de 12f , quedando integrado por 11f . En r_4 se

GRAFICO 3



GRAFICO 4

Características / Segmentos r	Reemplazo de instrumentos (a)	Falta intercalado	No permanencia de alturas en r correspondiente (b)	Repetición indenta (c)	Vc. tacet	Ataque simultáneo de los instrumentos (d)	Violines tacet	Con contrabajo
r_1	si	si	no	no	no	no	no	no
r_2	no	no	si	no	no	no	no	no
r_3	no	no	no	si	no	no	no	no
r_4	no	no	no	no	si	no	no	no
r_5	no	no	no	no	no	si	si	si

(a) Ataque simultáneo de primer sonido de instrumento reemplazante con último sonido de instrumento reemplazado (c.2: Vc y Vla, c.3: Vla y V1 I).

(b) Ninguna de las notas de r_2 continúa en r_3 (c.11 a c.12).

(c) Compases 23, 24 y 25, iguales a compases 20, 21 y 22.

(d) Ataque simultáneo al comienzo del segmento de todos los instrumentos involucrados en el mismo (c.47: Vla, Vc y Cb).

mantiene la repetición del grupo de $11\bar{f}$ eliminando los grupos cortos de $4\bar{f}$. En el primer segmento de la *coda* se invierte el orden: corto/largo $8\bar{f}/11\bar{f}$, duplicándose ahora la cantidad de semicorcheas que poseía el grupo corto. Estos procesos de adición y sustracción se manifiestan por única vez en los segmentos r' en las frases A_1 y A_2 donde la cantidad de ataques sucesivos antes del cambio de nota en r'_1 es de $14\bar{f}$ (c.4 a c.6) y de $15\bar{f}$ en r'_2 (c.12 a c.15) respectivamente.

El procedimiento de la fragmentación aparece, como hemos visto, en varios aspectos⁹. En el plano de las alturas, alcanza a la serie dodecafónica utilizada por Stravinsky, ya sea por la ausencia de algunos sonidos o por el uso selectivo de los hexacordios de la serie original o sus derivaciones¹⁰.

Las conclusiones que pueden extraerse del estudio aquí presentado nos conducen indirectamente a reflexionar sobre la condición de desarraigado que Stravinsky asumió con aparente naturalidad a lo largo de su vida. Esa posibilidad de contemplar el mundo circundante desde afuera, por su condición de extranjero, fue quizás una de las razones que le permitió imaginar una música con estratos independientes y una forma no lineal, surgida de una historia, la suya, interrumpida. También, ese estar afuera facilitó, en cierto modo, la impunidad con que Stravinsky echó mano a procedimientos y estilos que incorporó, como materiales, a una concepción que los absorbió, subordinándolos a principios constructivos propios.

En la "Historia del Soldado" el poeta suizo C. F. Ramuz pone estas palabras en boca del recitante: "No se puede ser a la vez lo que se es y lo que se era". La música de Stravinsky comprueba, efectivamente, que la repetición es una ilusión perceptiva. Lo hace por medio de materiales y procedimientos que se inscriben en la modernidad por vía de la fragmentación, la interrupción y la mínima variación.

Notas

¹ Concepto utilizado por Antonio Fiorenza en su lúcido artículo: "Stravinsky tra Adorno e Varese", en Nuova Rivista Musicale Italiana, Torino, Anno XIII, No 4, Octubre/Diciembre 1979.

² Igor Stravinsky, "Crónicas de mi vida" Editorial Sur, Buenos Aires, 1935.

³ Ibidem, pag. 113.

⁴ Esta diferenciación evoca un aspecto característico del Concerto Grosso del período Barroco.

⁵ El contrabajo solista duplica al violoncello, sin material melódico propio.

⁶ La ausencia del Vc en r'_4 genera un fuerte contraste con la *coda* pues en ésta aparecen, por única vez en los segmentos r , sólo los tres instrumentos más graves.

⁷ Las duraciones están siempre expresadas en semicorcheas del estrato del *ripieno*.

⁸ No deja de ser curiosa, más allá de la radical divergencia estilística, la relación equivalente entre sonido y silencio tal como se presenta en este Preludio y la afirmación de John Cage en cuanto a la duración como factor común entre ellos.

⁹ En un sentido global, tomando la totalidad de la obra, la fragmentación se presenta en la selección de algunos de los números del Requiem tradicional, idea ya planteada en el título mismo (Cánticos de Requiem); a su vez, los textos elegidos no se utilizan completos, a excepción del *Libera me*.

¹⁰ Desde el comienzo hasta el c. 12, once de los sonidos de la serie original aparecen en el *ripieno* y uno (sonido 5) aparece en el estrato *solí*; a su vez éste es el sonido inicial del hexacordio que resulta de la quinta rotación retrógrada del segundo hexacordio de la serie original (material melódico de la primera mitad de la frase del VI I solista). Para un análisis más detallado sobre el uso de las series en *Requiem Canticles*, ver el artículo de Claudio Spies: "Stravinsky Requiem settings". Perspectives on Schoenberg and Stravinsky, Editado por Benjamin Boretz y Edward T. Cone. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1968.