

Música y técnica serial

Francisco Kröpfl

LAS distintas etapas del desarrollo de la especie muestran que el hombre, para lograr el aprovechamiento de sus capacidades, necesita formas de pensamiento verbales o no verbales que correspondan al momento en que vive. Que le permitan objetivar su percepción de la realidad.

Su necesidad de definir lo percibido es una constante. Determinar las cualidades que hacen de las cosas lo que son. Descubrir sus principios formativos. Realizar su experiencia perceptiva mediante la elaboración de formas significativas.

Para iniciar la determinación formal de su realidad necesitó establecerse fundamentos normativos. Así pudo adquirir en cada época su grado posible de libertad.

A lo largo de la evolución musical podemos comprobar la paulatina ampliación perceptiva del compositor. Su reconocimiento de la compleja realidad de la materia sonora y el consiguiente desarrollo de su capacidad diferenciativa y asociativa lo lleva a realizar organismos sonoros en los que las funciones básicas de balance, polaridad, uniformidad, contraste, se cumplen de modo cada vez más diverso

y sintético. Los datos perceptivos legados de generación en generación — datos recogidos en el contacto con la materia sonora— abren continuamente nuevas perspectivas a la invención musical y cada nueva imagen sonora plantea la necesidad de procedimientos de realización propios.

El sonido, en sus relaciones de altura cumplió con las necesidades musicales de varios siglos. El proceso temporal, el ordenamiento rítmico de esas alturas de sonido, tuvo por momentos (especialmente durante el siglo XIV) una ampliación efectiva en la acción musical. Las otras características, intensidad y timbre, fueron adquiriendo importancia y esporádicamente se hicieron sentir en la definición de la forma. En Beethoven y en Berlioz se vislumbra la intuición de un proceso musical en planos sonoros múltiples.

Con Debussy se inicia por fin una realidad musical en la que altura, intensidad, timbre y duración contribuyen por igual al crecimiento de la obra. La acción musical se enriquece con renovadas nociones formales que justamente nacen en el contacto con una materia sonora extraordinariamente flexible y en continua modifica-

EXPERIENCIAS

ción, característica opuesta a todo proceso temático, a toda función cumplida por los esquemas formales "tipo" pertenecientes al sistema tonal anterior. La intuición del compositor se hallaba frente a una ineludible realidad sonora que exigía nuevos modos de estructuración.

A Schönberg correspondió fijar las bases de un nuevo proceso de ordenamiento. Al comprender el verdadero sentido de las funciones de tensión-distensión, ligadas en el sistema tonal a la relación disonancia-consonancia, y al penetrar a través de una indisociable acción analítica y compositorial, las regiones más sutiles de las relaciones entre alturas sonoras, reveló nuevos aspectos de la fuerza cohesiva del intervalo y sus múltiples posibilidades estructurales no exploradas. Así se estableció el ordenamiento de los doce sonidos de la escala cromática mediante intervalos característicos; la distribución de los doce sonidos en agrupamientos cuya individualidad era determinada por la configuración y ubicación de los intervalos básicos elegidos. Las particularidades melódicas y armónicas de una composición resultaban de una única serie generadora, distinta para cada obra y preordenada por el compositor de acuerdo a intenciones estructurales específicas.

En vez de un único sistema tonal de carácter general, con relaciones jerárquicas del mismo tipo para las obras de compositores diversos, cada obra particular podía establecer su propio "sistema tonal", sus propias relaciones dinámicas y estáticas.

En realidad en toda época anterior el intervalo había sido el factor básico en el ordenamiento de los sonidos; el medio de articular diversas alturas so-

noras dentro de una tesitura dada. Solo que su acción se hallaba restringida al orden jerárquico absoluto que los límites de la capacidad perceptiva de cada época establecían. Así, por ejemplo, la acción musical del medievo se desenvuelve en cuanto a las relaciones verticales entre sonidos, en torno a dos o tres intervalos privilegiados: aquéllos que por poseer una estructura muy simple son comprendidos como consonancias. Las relaciones aceptadas como consonancia fueron mayores en número a medida que aumentó la capacidad diferenciativa y asociativa. El oído fué asimilando relaciones de orden más complejo que en consecuencia se incorporaron al material del compositor. Ciertas funciones fueron cumpliéndose de modo más y más flexible, mediante la aplicación de recursos no tan directos, menos obvios. Nuevas correspondencias y relaciones, al ser comprendidas, permitieron la superación de un orden jerárquico fijo y abrieron paso a la realidad del intervalo como proporción básica que a manera de red extendida podía rendir cuenta de todos los aspectos del ordenamiento de una obra.

Fuó Anton Webern quien intuyó el sentido fundamental de una red serial extendida en todas direcciones en una minuciosa articulación del sonido en cuanto a su altura. El concepto correspondía perfectamente a su pensamiento musical; al universo sonoro extraordinariamente móvil, de densidades variables, que Debussy había iniciado, en Webern se cumplía sintéticamente en la interrelación de altura sonora, intensidad, timbre, duración (los tres últimos, aunque no organizados de modo serial, funcionan activamente en la estructura musical). El universo de Webern se-

ñaló el destino de la *técnica serial*, que permitiría resolver los innumerables problemas planteados por un universo sonoro en constante variación y en el que todas las determinantes del sonido tienden a actuar con valor propio.

El lenguaje de Schönberg, entroncado evidentemente con el romanticismo, explica su modo de comprender el concepto serial. Solo organiza serialmente las alturas sonoras. Las tendencias de su discurso no presentaban problemas que exigieran la extensión del ordenamiento serial a los otros aspectos sonoros. Utilizó los medios que le fueron necesarios para la clara expresión de sus ideas musicales. En el *dodecafonismo*, tal como el lenguaje de Schönberg lo pedía, la técnica serial era un modo de ordenar entre sí las alturas sonoras. Un ordenamiento de los doce sonidos que pocas veces se hacía sentir como configurante formal y que incluso podía cumplirse en el interior de esquemas formales pertenecientes al sistema tonal precedente.

Oliver Messiaen da el próximo paso hacia el dominio coherente de la nueva realidad sonora, al prever la integración del ritmo en procesos seriales. Su examen de las posibilidades formativas del ritmo; sus estudios de la rítmica medioeval y de los sistemas rítmicos hindúes; su revelador análisis de la "Consagración de la Primavera" de Strawinsky, fueron realizaciones fundamentales. Datos que unidos a los aportes de Schönberg y Webern a través del dodecafonismo, y los aportes de Varèse y Cage relativos al timbre y las experiencias con sonoridades no temperadas, permitieron a Pierre Boulez efectuar su planteo de la serie como medio de articulación en un nivel estructural. Boulez es el primer compo-

sitor con plena conciencia de una red serial extendida en todas direcciones, incluyendo el ordenamiento integral de todos los aspectos sonoros. Series de altura, series dinámicas, series de timbre y de duración de cuya interrelación nace la forma. Ya era posible hablar de una superación de los esquemas formales típicos. Cada obra podía realizar su propia forma, inaugurada por el compositor a partir de las particularidades del material sonoro elegido. Se había acentuado el contacto sensible con las determinantes del sonido: altura, intensidad, duración, timbre. También el conocimiento de su realidad acústica. De la importancia del tiempo como determinante y de las consecuencias deducidas del hecho que el timbre fuera una resultante de la acción conjunta de altura, intensidad, tiempo. De las situaciones que la interrelación de las distintas componentes sonoras podía configurar. Existía una conciencia del carácter psicológico de la audibilidad y por lo tanto una conciencia de los límites implícitos en la acción de cada componente sonoro. Un conocimiento de los efectos de encubrimiento que podrían resultar de su acción simultánea. De las situaciones formales que permitían esos límites. De la medida posible de diversidad en un espacio y en un tiempo dados. Precisión e imprecisión tomaron, pues, un sentido muy diverso a la luz de las experiencias sonoras que se acumulaban día a día en el contacto con los nuevos medios electrónicos para la producción de sonidos.

Las realizaciones basadas en los medios electrónicos, al promover una profundización de la naturaleza de lo sonoro, ocasionaron el replanteo de las características del instrumento tradicional. En cambio de la tan mentada

EXPERIENCIAS

superación y abandono de los medios sonoros "naturales", se llegó a la clara especificación de las tendencias típicas de procesos electrónicos y procesos instrumentales. En la composición para medios sonoros tradicionales se concedió especial importancia a las posibilidades ofrecidas por la intervención del ejecutante y a los modos de ejecución que son característicos de los distintos instrumentos.

La técnica serial fué aplicada por igual en ambos campos independientes, el electrónico y el instrumental, con la exacta conciencia del tratamiento específico exigido por dos mundos sonoros. Con tendencias de acción propias.

Por supuesto que la aplicación compositorial de las situaciones antes enumeradas se ve justificada en la medida en que el músico posee una noción real de cada proceso; un conocimiento íntimo y exacto del material sonoro. No se trata de un simple gusto por el juego organizativo y combinatorio; de la determinación arbitraria de sucesiones de cierta cantidad de sonidos o elementos. La realización en un nivel creativo dependerá del grado de capacidad perceptiva del compositor en la aprehensión de las consecuencias de una acción múltiple en el plano formal; de un verdadero sentido de las proporciones aplicado a la representación de formas globales. El mayor o menor rigor y el grado de la predeterminación están sujetos en definitiva al carácter de esa representación y a los medios necesarios para darle vida y consistencia.

Herbert Read ha dicho muy bien que en arte, cuando se habla de expresión, ésta lleva implícita la voluntad de representación e interpretación. El artista es un descubridor de formas. La

obra de arte es estructura, balance, orden. Los elementos formales no son meramente medios técnicos o externos para reproducir una intuición dada; son parte de la intuición artística. Es evidente que la técnica de un lenguaje resulta enteramente de las exigencias de la sensibilidad de una época y que además sufre las modificaciones parciales que plantea cada caso individual.

Se suele decir que en nuestra época se habla demasiado de técnicas y procedimientos y que en definitiva se desea suplantar con éstos una falta de invención. La teorización en torno a los procesos estructurales de la obra de arte proviene de necesidades íntimamente ligadas al acto de creación. En ciertas épocas se acentúa esta actividad teórica del artista. Justamente ello es el resultado de la falta de concordancia entre los medios técnicos existentes y la configuración de la imagen que actúa como estimulante de la intuición artística. Así, se plantea la necesidad de una revisión. Nuestra época también se ha visto en la necesidad de precisar y coordinar su lenguaje artístico. "Pero esta música no tiene ninguna coherencia" —se dice—. La experiencia estética no puede iniciarse mientras no se hayan asimilado, comprendido, datos de carácter elemental. Comprender quiere decir haber realizado una síntesis formal por el contacto directo y reiterado con un fenómeno que así se convierte en realidad sensible; parte estructural de un orden subconsciente. Esa síntesis es la que permite comprender relaciones complejas, como situaciones simples, y no puede ser sustituida de ningún modo por procesos racionalistas previos a la experiencia sensible.