

*Presencia de la Arquitectura en mi música**

por
Juan Orrego-Salas

Antes de entrar en materia quiero advertir que el riesgo que se corre al proponernos explicar el proceso de nuestra propia creación artística, es el de dejar la impresión que este responde a una secuencia de decisiones cerebrales controladas por un mandato técnico preestablecido y encaminado hacia lograr un objetivo vaticinable hasta en sus más ínfimos detalles.

Mis cincuenta años de experiencia como compositor me han enseñado que esto es así en proporción muy pequeña. Por el contrario, creo que mientras más a fondo se dominan las técnicas, mientras más clara es nuestra visión de las normas que las rigen y más seguro su manejo, mientras más evidente es el propósito que nos anima, mayor será nuestro adentramiento en el contenido de nuestro propio mundo interior, más sorprendente nos resultará esa fuerza misteriosa que nos permite interpretarlo con la precisión y continuidad emocional que Joyce Cary considera "requisito fundamental en toda expresión artística"¹.

Aunque mi preocupación por la música en las etapas iniciales de mi educación musical precedieron en muchos años a mis primeros contactos con la arquitectura, desde el momento en que estos tuvieron lugar comencé a percibir la existencia de una relación muy estrecha entre ambas ramas de la creación, hasta el punto —diría yo hoy—, que fue la arquitectura la que proveyó las respuestas más definitivas, en muchos niveles, a mis búsquedas como compositor.

A éstas quiero referirme a la luz de algunas experiencias pertinentes, y en base a ejemplos seleccionados de mi más reciente obra de creación musical.

El camino de la música, sin considerar la etapa de las rondas y tarareos de la infancia, se inició en mi vida a los siete años, con mis primeras lecciones de piano. Las escalas reducidas para adiestrar los dedos de cada mano constituyeron mis primeros tránsitos a través de los sonidos. Los acordes de dos notas en los albores, y las triadas más adelante, representaron mi primer contacto con los elementos básicos de sustento en la música, sobre los cuales, más tarde —una vez conquistada la independencia de las manos—, habrían de apoyarse las melodías.

Los conceptos de horizontalidad y verticalidad en la música fueron así, poco a poco estableciéndose, y mediante el estudio de las pequeñas piezas que mi maestra de piano de esos años, Julia Pastene, me asignó, incorporé a mi

*Adaptación de la conferencia presentada en el Museo de Bellas Artes de Santiago con motivo de la VI Bienal de Arquitectura (septiembre-octubre, 1987).

¹Joyce Cary, *Art and Reality* (Harper Bros, Nueva York, 1958).

experiencia musical la variedad de relaciones que entre melodías y acordes podían existir. También aprendí que los acordes, estos pilares de la música, podían ordenarse de acuerdo a una progresión que respondía a las necesidades de cambio y modulación, como las columnas de un pórtico que se conforman a ciertos principios de estabilidad y se disponen de acuerdo a un ritmo de proporciones espaciales determinado.

Menciono estos elementos; las melodías equivalentes a la curvatura horizontal en las artes visuales y los acordes, paradigmas de la verticalidad en estas, como si tales conceptos hubiesen ingresado a mi mundo de la música a una edad en que se asimila sin saber, se ordena sin pensar y se expresa sin intención precisa. Todo esto se incorporó a mi bagaje musical incipiente sin yo saberlo. Sólo años más tarde pude interpretar estos elementos más allá de su presencia en el teclado, una vez que las relaciones de espacio visual y tiempo musical comenzaron a hacerme evidentes.

Sin embargo, muchísimo más fui descubriendo entre la etapa rudimentaria en que comencé el adiestramiento de mis dedos y la de una conceptualización más precisa de lo absorbido espontáneamente. Entre otras cosas, me fue revelada la equivalencia en música y plástica de ciertos elementos como la simetría y asimetría, densidad, tensión o relajación, distancia o proximidad, luz y sombra.

Domingo Santa Cruz, en sus clases de análisis y contrapunto, me abrió las puertas hacia la apreciación de la elocuencia y arrastre expresivo de la horizontalidad cuando opera como fuerza conductora primordial en una obra, me señaló la belleza posible de alcanzar con la combinación de líneas independientes y a la vez relacionadas por elementos comunes. Me lo mostró en la polifonía renacentista y en la obra de Juan Sebastián Bach.

Años más tarde, a Mario Valdivieso —uno de mis profesores en la Escuela de Arquitectura—, le oí describir un tramo de la Carretera Panamericana, como armonizando y al mismo tiempo oponiéndose a la curvatura del paisaje circundante. Asimilé entonces su observación, al fenómeno de la polifonía en música, aquel cuyo simil nos brinda a cada paso la naturaleza cuando contemplamos una sucesión de cadenas montañosas de perfiles independientes u observamos la relación que existe entre un canon de voces sucesivas y el fluir incesante del oleaje en una playa como la de Cachagua.

Algún tiempo después, trabajaba en mi proyecto de título para recibirme de arquitecto, cuando Sergio Larraín, quien me lo dirigía, me hizo ver que el exagerado paralelismo horizontal de fenestración le restaría esbeltez a uno de los cuerpos arquitectónicos que planeaba. Más aún —agregó— esto se hará más evidente cuando se le contemple con la cordillera al fondo. La curvatura horizontal del perfil cordillerano, que en este caso se percibiría por sobre el bloque arquitectónico proyectado —me observó el maestro—, va a aplastarlo. Es necesario buscar elementos verticales que se opongan al horizonte existente y le confieran altura e independencia al edificio.

¡Pobre polifonía visual! pensé, convencido de su acertada observación. Poder ver estas cosas, poder palparlas, intuitivamente comenzó a revelar-

me la posibilidad de conferir a los sonidos un orden visual. Crear una melodía pasó a ser, en muchos casos, como extender el trazo de una línea en base a todas las sinuosidades, interrupciones y sesgos conducentes a lograr un efecto determinado que apelara a la emoción de quienes se expusiesen a ella.

Aaron Copland, cuando fui su alumno de composición y orquestación, me enseñó a ordenar los colores de la paleta de los sonidos, a mezclarlos y reservar ciertos timbres para el momento en que se hiciera necesaria la sorpresa, a distribuir otros en el espectro sonoro total, para dar unidad, acentuar el carácter propio de la obra y ligar sus elementos contrastantes. El mundo de las vibraciones cromáticas y el de las vibraciones sonoras, la función específica de éstas en las artes del tiempo y del espacio, pasó a ocupar un sitio muy especial en mi trabajo creativo.

Copland también me abrió senderos hacia ese principio tan fundamental de la economía de medios, puerta de acceso a la transparencia musical y me previno al mismo tiempo, de enamorarme de un recurso en sí, por atrayente que me pareciera, si esto no estaba investido de una función inseparable del contenido de la obra y contribuía fatalmente a la acentuación de su discurso expresivo. Siempre he tenido presente este consejo y lo evoco junto al recuerdo de las múltiples oportunidades en que les oí decir algo parecido a mis maestros de arquitectura. No es el atractivo de un elemento —me aseguraron— por novedoso y seductor que sea, lo que puede conferir carácter, armonía y funcionalidad a una fachada, sino que el uso de éste porque es parte del total arquitectónico, expresión de su contenido, intérprete de su función y puntal de su emplazamiento.

El concepto de la forma en música, cuya base ya había recibido en las clases de análisis de Domingo Santa Cruz escudriñando las obras maestras del pasado, luego se reforzó en mi trabajo de taller en la Escuela de Arquitectura y en el que más tarde realicé en composición con Aaron Copland y Randall Thompson, en Estados Unidos.

Durante muchos años en mi obra de creación musical dependí de ciertas formas históricas establecidas. El neoclasicismo de mis primeras experiencias me afirmó en ellas. Estoy seguro que fue lo que me dio la perspectiva necesaria para abrirme paso por los senderos formales que enseguida exploraría. De modo que, poco a poco, fue asomando la necesidad de operar sobre estructuras formales que no dependiesen exclusivamente de los enfoques históricos que habían prevalecido en mí hasta el momento.

Vislumbré así el empleo de motivos generadores, de módulos que obraran como vehículos proveedores de los materiales básicos de una obra, y en consecuencia, asegurasen la unidad formal de ésta. Esta nueva visión fue manifestándose de maneras diferentes en mis composiciones posteriores a 1960.

En muchas de ellas estos motivos generan, ya sea acordes o pueden ser tratados en contrapunto consigo mismo o con modificaciones de éstos, pueden ser sometidos a procesos de inversión, retrogradación, aumentación o disminución, sin que pierdan su identidad y al mismo tiempo provean un factor de cambio. Por lo tanto, la continuidad emocional básica de toda expresión musi-

cal y las posibilidades de cambio y sorpresa, están contenidas en estos motivos generadores sintéticos².

En aquellas composiciones de contenido dramático escritas con posterioridad a 1960, estos motivos adquieren además un valor simbólico.

En mi oratorio *Los días de Dios*³, basado en el Génesis y escrito en 1976, el total de la obra se desarrolla alrededor de un motivo de tres notas que representa la mano creadora de Dios [ver ejemplo 1].

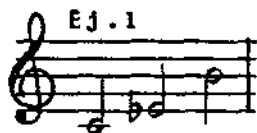
Rodeado de los sonidos dispersos, dubitativos e inconexos que describen el vacío, el caos, la nada original, este motivo se hace presente desde los primeros compases de la obra en el registro grave de la orquesta; es la mano del Todopoderoso que se revela desde el primer instante de la creación, que se levanta desde lo básico para que por voluntad suya, de las tinieblas surja la luz, las aguas se separen de la tierra, despunte la flora y la fauna, los peces y las aves, se origine el hombre y la mujer. Cada una de esas etapas la recogen los Interludios que encabezan el relato bíblico de cada uno de los días del Génesis y que musicalmente se desarrollan alrededor del motivo citado, el que es presentado en una variedad de formas: en inversión [ver ejemplo 2], en progresiones [ver ejemplo 3] formando acordes [ver ejemplo 4], o como germen de patrones acompañantes [ver ejemplo 5]. En lo que en esta obra llamé el octavo día de la creación, coro, solistas y orquesta se integran repitiendo el motivo central en un unísono absoluto, símbolo del hombre asimilado a Dios, expresión última del Génesis y la eternidad.

En la *Missa in tempore discordiae*, escrita en 1969, o sea antes de *Los días de Dios*, se anticipó el uso de estos motivos generadores, como también, la idea de vestirlos de un contenido simbólico. En esta obra, un coro mixto al que se asigna el texto litúrgico del "Ordinarium", es interrumpido desde el Kyrie eleison en adelante, por un tenor solista que canta partes del poema *Altazor*, de Vicente Huidobro⁴ al comienzo, para expresar la angustia que un hombre sólo siente ante la multitud que repite sin conflicto palabras que han sido traicionadas a cada paso. "Sólo, sólo estoy parado en la punta de un año que agoniza / Sólo, como una nota que florece en medio del vacío", la voz acongojada del solista emerge expresando, ante la masa que pide misericordia, a un Dios ajeno al que tantas veces ha desertado. "No puede ser —exclama más adelante—, que

²Juan Orrego-Salas, *Continuidad y Cambio; reflexiones de un compositor* (Ed. Universidad Católica de Chile, Santiago, 1971).

³Sobre este Oratorio consultar " 'Los días de Dios': Oratorio de Juan Orrego-Salas", *RMCH*, xxx/135-136 (octubre-diciembre, 1976), pp. 100-107.

⁴Vicente Huidobro, *Obras completas* (Ed. Zig-Zag, Santiago, Chile, 1964).

***THE DAYS OF GOD* ; Oratorio**

agotemos la vida en la vida; / Siglos vienen gimiendo en mis venas, que ahora agonizan en mi voz”.

“El dolor es lo único eterno”, responde abatido y pesimista el tenor, a la profesión de fe en la vida eterna que el coro proclama en el “Credo”⁵.

Predomina en esta obra un intervalo disonante de séptima mayor, o su inversión en una segunda menor [ver ejemplo 6]. Este es el germen catalizador de la obra, que a la vez provee todos los elementos que aseguren su continuidad dramático-musical. Su aparición anticipa el estallido en “fortissimo” del Kyrie eleison del coro, en un unísono orquestal que contrasta y a la vez suplementa la

⁵Más sobre esta obra en Luis Merino, “Visión del compositor Juan Orrego-Salas”, RMCH, xxxiv/142-144 (abril-diciembre, 1978), pp. 61-66.

torre cromática que lo precede [ver ejemplo 7]. Luego el intervalo de séptima en su versión invertida de segunda menor es el que encabeza la primera inserción del solista [ver ejemplo 8]. Desde ese instante la séptima o la segunda se hacen reiteradamente presentes, creando por su carácter disonante una atmósfera de tensión que incluso en el Credo [ver ejemplo 9] opone su obstinada acritud a las llanas y simples cantilenas con que el coro presenta la liturgia latina. Pero, de ahí en adelante la nostalgia amaina y, en las palabras del poeta, surge "La luz de Dios que nos enciende y nos deslumbra". Al mismo tiempo el cromatismo que hasta el momento ha dominado, debido principalmente a la presencia reiterada del semitono, tiende a ensancharse generando líneas de naturaleza más diatónica y armonías más consonantes.

El Sanctus recoge esta nota de esperanza y en el Agnus Dei la reconciliación de las Fuerzas en pugna se acentúa. Al *Dona nobis pacem* responde el solista con palabras optimistas, expresando una resolución concurrente con la súplica del coro: "Devolveré las armas al enemigo, / Contaré las pisadas de Dios en el espacio / Y reiré con El antes de quedarme dormido".

De estas frase surge el "Ite missa est" y reaparece en toda su fuerza la torre cromática del comienzo, pero el intervalo de séptima mayor que antes la suplementó, se resuelve en la octava, aflojando así la tensión que ha predominado a lo largo de toda la obra y completa el gran arco en que ésta se sostiene, al volver al tema con que se inició [ver ejemplo 10]. Entonces, sube el Amén del coro, que se extiende en largas notas como una alfombra sonora, el solista formula a Dios una promesa; la de seguir... "montado en Tu palabra / Girando por el universo, / Escribiendo en las paredes de los astros, / Protestando, riendo, cantando". Después de esto la orquesta se levanta desde sus sonidos más graves hasta el agudo más absoluto, creando otra torre cromática que se despliega como un abanico en un contemplativo "pianissimo".

En las dos obras religiosas que he comentado el empleo de estos módulos o motivos sintéticos responde a dos propósitos; uno, obrar como elementos reguladores de sus desarrollos musicales y, el otro, —que es de naturaleza simbólica— está dirigido a dar coherencia al contenido dramático de ambas. Además, garantizan la continuidad y dada la variedad de materiales que de ellos pueden derivarse, aseguran el cambio y operan como medidas básicas en el establecimiento de sus proporciones. En última instancia, constituyen el germen del cual se nutre el discurso musical de cada una.

Este procedimiento también me reveló una analogía derivada de mi experiencia arquitectónica que me ayudó mucho, una vez establecida, a precisar su empleo en la música. Hay ciertamente una equivalencia entre el empleo de módulos en mi música como ya lo he descrito y la interpretación modular de los cinco órdenes de la arquitectura clásica, a lo cual fui expuesto desde mi primer año de estudios de arquitectura a través del tratado de Vignola⁶, y que más

⁶Giacomo B. da Vignola, *Regole delle cinque ordini*; Roma, 1562 (Ed. P. Mariette, Paris, 1632).

Ej.6 Missa

Ej.7; Missa (Kyrie)

Ej.8; Missa (Kyrie)

TENOR

So - - - - - lo, so - - - - - lo,

ORQUESTA

Ej.9; Missa (Credo)

CORO

Cre-do 3 In u-nam 4 De-um 3 Pa-tris 3 om-ni-po-ten-tem.

ORQUESTA

Ej.10; Missa (Ite Missa est)

tarde lo reconocí enfocado desde otro punto de vista en el "modulor" arquitectónico de Le Corbusier⁷, o en las interpretaciones de la "sección áurea" planteadas por Matila Ghyka⁸.

La confrontación de arquitectura y música comenzó entonces a ayudarme a traducir la substancia abstracta de esta última, en imágenes visuales, las que a su vez, me permitieron interpretar el tiempo musical en términos espaciales.

Los procedimientos puestos en práctica desde entonces no necesariamente estuvieron confinados a su empleo en obras de contenido literario como las ya comentadas o como mi cantata *Ash Wednesday*, basada en el poema de T.S. Eliot o el tríptico sinfónico-coral *Bolívar*, basado en escritos de El Libertador. También los apliqué a obras de naturaleza abstracta.

En mis *Mobili*, para viola y piano, escritos en 1967, el germen modular consiste en una serie preestablecida de sonidos que en cada una de las cuatro partes en que la obra está dividida, son sometidos a tratamientos musicales diferentes, sugeridos por móviles imaginarios, similares a los de Alexander Calder. El primer movimiento, "Flessibile" revela una curvatura caprichosa e imprevisible, el segundo "Discontinuo", un discurso convulsivo y sometido a constantes interrupciones, el tercero "Ricorrente", progresa en base a un frecuente retorno a un elemento determinado y distanciamiento de éste y, el cuarto "Perpetuo", se desarrolla en una obstinada alternación de ritmos simétricos (6/8) y asimétricos (5/8) que se mantienen sin interrupción hasta el final. Lo común a todos los movimientos es un orden básico de sonidos que a su vez se les somete a diferentes cambios (transposición, inversión, fragmentación, retrogradación, etc.).

De manera más abstracta —puesto que no hay un elemento visual que lo haya impulsado— este procedimiento se hace presente en mi *Sonata* para piano escrita en 1967. Sus cuatro movimientos están basados en la confrontación de una nota repetida, con un despliegue arpegiado que a veces cubre el total del registro del instrumento. Aunque descrita en términos muy elementales, a esta dicotomía también podría encontrarse un símil visual: lo estático y horizontal de la nota repetida en oposición a lo dinámico del arpeggio ascendente, propia a muchos ejemplos de la pintura no-objetiva de Miró o Kandinsky, entre otros.

Fatigoso y abusivo sería una exploración detallada de los diferentes enfoques de este principio en mis obras escritas desde la *Sinfonía N° 4* (1966) en adelante. Baste decir, que con el correr del tiempo fui descubriendo —o más bien intuyendo—, que en esta órbita de la creación, las posibilidades eran muchas y a la vez, fui derivando módulos o fibras propulsoras de la continuidad emocional en toda suerte de niveles; en la naturaleza, el cielo estrellado, en los

⁷Le Corbusier, *The Modulor* (Ed. MIT Press, Cambridge, Londres, 1968).

⁸Matila C. Ghyka, *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts* (Ed. Gallimard, París, 1933).

ademanes característicos de una persona, en las cuatro esquinas de un perfil urbano o en la esencia multifacética del tango. Estos, y muchos otros, actuaron como vertientes generadoras de motivos que evidentemente respondían a una interpretación muy personal de los elementos visuales que me cautivaron y luego energizaron mi imaginación, permitiéndome, dentro de la órbita de la composición musical, manipularlos y extenderlos dentro del total de obras de substancial desarrollo.

Para completar este ensayo me referiré a cuatro composiciones para instrumentos solistas y orquesta, escritas de 1980 en adelante, cuyas estructuras están basadas en el empleo del tipo de módulos que nos han ocupado.

Comienza esta serie con el *Concierto* para oboe y orquesta de cuerdas, compuesto el citado año.

El módulo rector de éste procede de un tema que me es ajeno el que sólo se hace evidente en su integridad a medio transcurrir el tercer movimiento, de los tres que componen este concierto. Se trata del tema de la "Plegaria del Labrador", de Víctor Jara [ver ejemplo 11]. Durante los dos primeros movimientos de esta obra los recursos empleados son abstracciones de dos fragmentos de la melodía de Jara. Uno de ellos predomina, y es el derivado de la cuarta, quinta y sexta nota de la melodía, que en el original consiste de una tercera menor ascendente y una segunda menor descendente [ver ejemplo 12 a]. El otro, usado con menos frecuencia, se desprende de la escala menor ascendente de cuatro notas con que comienza la melodía [ver ejemplo 12 b].

En la parte del oboe solista ambos módulos están constantemente presentes [ver ejemplo 13]. La orquesta los despliega en una variedad de formas, pero siempre eludiendo cualquier solución en la que pueda reconocerse la melodía original de Jara [ver ejemplo 14]. Esto lo reservo para el desenlace, para el momento en que un violín solo la introduce en el tercer movimiento, revelando así el secreto, resolviendo el conflicto que ha mantenido en progreso la obra [ver ejemplo 15]. En la presencia fragmentaria y sigilosa, no evidente, de la "Plegaria del Labrador", se sostiene la continuidad emocional de este concierto hasta el momento en que su presencia integral la rescata del misterio.

Así como Le Corbusier en su *Modulor II* define al arquitecto como "el concertador del equilibrio" entre el hombre —a quien describe como "factor psico-fisiológico"— y el medio, que identifica como "universo, cosmo, naturaleza"⁹, en la obra recién comentada me veo como el concertador de mi propio impulso emocional (psico-fisiológico) y una realidad exterior representada,

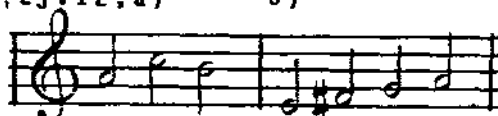
⁹Le Corbusier, obra citada.

Ej.11; V. Jara. "Plegaria del Labrador"

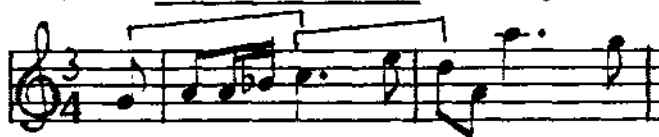


Le-van-ta-té y mi-na la mon-ta-ña,

,Ej. 12, a) b)



Ej.13; Concierto Oboe (Allegro)



Ej.14; Concierto Oboe (Adagio)



Ej.15; Concierto Oboe (Allegro vivace)



por una parte, por las formas tradicionales del clasicismo que empleo en cada movimiento y, por otra, por el tema de Jara, libremente manipulado por mí.

Aun más evidente resulta el paralelo si consideramos la idea de Le Corbusier que "el universo físico refleja técnicas que son conquistas del hombre y que él escoge y ordena en virtud de su sensibilidad, inteligencia y destreza"¹⁰.

En mi *Concierto* para violín y orquesta, escrito en 1982, adhiero como en el del oboe, a los tres movimientos del concierto clásico-romántico, con sus "cadenzas" y "tutti" y, una vez más, recorro a esos elementos germinales o módulos a los que me he estado refiriendo. "Su presencia a lo largo de toda la obra —escribe el compositor Ricardo Lorenz— asegura¹¹ su unidad y las múltiples alteraciones a que se les somete, su variedad".

Estos módulos en esencia son cuatro, muy concisos y elementales: una nota repetida, un salto de séptima, una escala de tres notas y un saltillo de corchea con punto y semicorchea [ver ejemplo 16 a,b,c y d].

Ej. 16 *Concierto para violín y orquesta.*



Combinaciones de estos cuatro elementos asimilados a otros patrones rítmicos, también recurrentes, son los que manejo a lo largo de toda la obra como materiales básicos. Constituyen estos el microcosmos de este *Concierto*, equivalente al que encontraría en un punto, una recta y una curva, un diseñador operando en base a estos elementos en su creación.

Lo nuevo para mí en esta obra, fue emplear un timbre recurrente como módulo de continuidad. En términos visuales sería un color. En esta obra es el timbre del xilófono el que cumple esta misión, desde el tímido aparecimiento en la nota repetida del primer compás y su reiterada presencia de ahí en

¹⁰Le Corbusier, obra citada.

¹¹Ricardo Lorenz Abreu. "El Concierto para Violín y Orquesta Op. 86 de Juan Orrego-Salas", RMCH, XXXVIII/162 (julio-diciembre, 1984), p. 148.

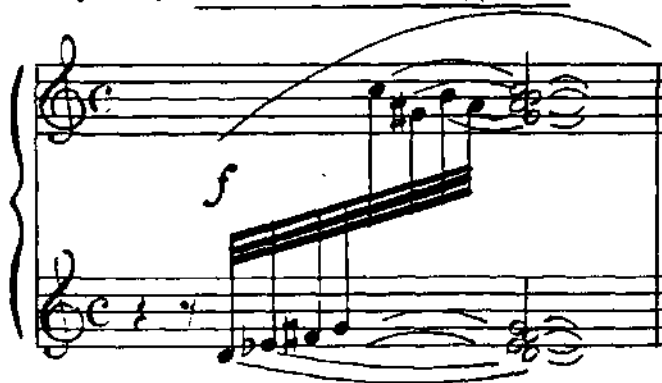
adelante, hasta que se constituye en un verdadero rival del violín solista en el tercer movimiento. Lorenz habla de éste como el "instrumento leitmotiv"¹², empleando la terminología wagneriana. En otras palabras, es como el timbre conductor que se levanta de la orquesta para oponerse al solista. Es como "l'idée fixe" empleada por Berlioz, pero en este caso asignada a un timbre de la orquesta.

En atención a lo ultra-sintético de los materiales básicos empleados en este Concierto, yo definiría este proceso como uno de raíces minimalistas. Sin embargo, la utilización de éstos en despliegues temáticos de gran amplitud, los hace parte de un macrocosmos de perspectivas muy extensas y despejadas, de un perfil melódico esencialmente romántico. Esto también se refleja en cierto rigor formal, que Lorenz observa como de "gran simetría", "muy característico en la obra de Orrego-Salas", lo que revela —agrega— "un concepto arquitectónico en el uso de la forma musical"¹³.

Otra de las obras para instrumento solista y orquesta escritas durante esta última década es mi *Segundo Concierto* para piano y orquesta, terminado en 1985 y dedicado al leal amigo, compatriota y gran pianista Alfonso Montecino, quien estrenó la obra en Estados Unidos.

El orden y los materiales sonoros de este *Concierto* irradian de una serie preestablecida de ocho sonidos, dispuestos dentro del marco de una séptima menor. Estos están distribuidos eludiendo lo más posible toda analogía con alguna de las escalas tradicionales de la música. Más aún, para obviar el que se les asimile a un orden escalar determinado —ascendente o descendente—, éstos se presentan en direcciones combinadas: ascienden las cuatro primera notas y las restantes descienden en un perfil quebrado [ver ejemplo 17].

Ej. 17; Concierto No. 2, piano .



¹²Ricardo Lorenz A., obra citada, p. 149.

¹³Ricardo Lorenz A., obra citada, p. 148.

En esencia, estos sonidos constituyen un orden básico modificable, una medida a escala humana, fácil de retener y obediente a lo que toda creación artística requiere: un punto de apoyo que la sostenga y que a su vez sea elemento generador de posibilidades expresivas. La serie de sonidos que se emplea en el Concierto que describo, correspondería a un orden numérico sintético. Las posibilidades de éste no dependen de lo restringido y simple que es. Recordemos que de sólo diez cifras depende el mundo infinito de las matemáticas y sólo veintiséis letras han generado el universo de palabras que comprenden la literatura en más de cincuenta lenguas diferentes.

Sabemos también que el cosmos deriva toda su energía de un número limitado de átomos químicamente diferentes; noventa y dos se han establecido hasta el momento.

En última instancia, todo esto apunta hacia una realidad: que no hay acción que no requiera de un orden seminal que la energice y la extienda. "La forma arquitectónica no podría materializarse —dice Saarinen— a no mediar un germen primordial del cual proceda y mediante el cual se desenvuelva"¹⁴.

En otra obra para piano solista —ésta con orquesta de vientos y percusiones— escrita en 1987, mi *Fantasia* op. 95, el procedimiento modular está maniobrado de manera diferente. El embrión unificador de sonidos es de naturaleza tan elemental como cualquiera de los empleados en el *Concierto* para violín y orquesta. La diferencia estriba en que en la *Fantasia* hay un solo motivo de cuatro notas al que está asida toda la obra [ver ejemplo 18].

Ej. 18;
Fantasia, piano y orq.



Otra de sus peculiaridades es que las estructuras formales de los tres movimientos que se suceden sin interrupción, brotan de un cuadro dramático-visual que yo mismo concebí antes de empezar a ordenar sonidos.

Este fue el siguiente: ajustándome a una célula melódica mínima —como dije, de cuatro notas— escribiría una introducción para la orquesta sola, sin participación del piano solista. Del sonido desnudo de un tom-tom en "pianissimo", a través de un paulatino sumarse de otras percusiones primero, y luego de maderas y bronces, en un gradual "crescendo", alcanzaría un pináculo de sonoridad con la participación de todo el gigantesco conjunto empleado al

¹⁴Eliel Saarinen, *The Search of Form in Art and Architecture* (Ed. Dover, Nueva York, 1950).

tope de su fuerza dinámica¹⁵. De allí se levantaría el piano solista, relevando al conjunto y prescindiendo del motivo central para expresarse en una rapsódica "cadenza", ajena a todo patrón rítmico o melódico, de ademanes amplios y libres, en esencia, radicalmente opuesta a los de carácter obstinado y compacto de la introducción. Esta parte central, expansiva y soberana, sería inesperadamente asaltada por el regreso de las percusiones con el germen modular del comienzo. Tras un pasaje en que otros instrumentos —clarinete, saxofón y fagot— junto al piano, tratarían de escapar al retorno despótico del motivo central en un despliegue sucesivo de "cadenzas" de carácter rapsódico, se iniciaría un movimiento muy vivo. Este se organizaría en variaciones del motivo principal y ocasionales vueltas a la presentación de éste en su forma original, todo esto revestido de un despliegue de virtuosismo y exaltación de solista y orquesta.

En lo esencial, el cuadro que me propuse y que logré implementar exactamente como lo había imaginado, agregó al mundo de mis exploraciones modulares una nueva posibilidad, la de enlazar las fuerzas que aseguran la continuidad de la obra, a una secuencia dramática de implicaciones casi visuales, aunque de naturaleza abstracta. Además, exploté aquí la posibilidad de poderme apartar radicalmente del motivo central, como lo hago en el segundo movimiento, "Appassionato e libero", de esta *Fantasia*, sin perder la continuidad del discurso, puesto que el germen temático se hace tácitamente presente por su ausencia, para luego poder regresar a éste restableciendo el equilibrio y confirmando su misión en el total de la obra.

Le Corbusier concibió su módulo en base al ojo humano situado a un promedio de 1.60 m. de altura sobre el suelo. "Este es —escribió— la herramienta que nos permite apreciar la sensación arquitectónica". Mencionó "el cono de visión" que parte de los ojos, que se abre frente a nosotros, que es limitado y que "nos permite apreciar y medir aquello que tenemos tiempo y capacidad de captar". "Del poder de captación —agregó— depende la posibilidad de expansión arquitectónica, del detalle a la monumentalidad o a los grandes espacios urbanísticos"¹⁶.

El mismo principio puede aplicarse a la música. El oído humano la capta y la memoria auditiva —limitada también, como el cono de visión— la retiene. Por lo tanto, mientras más concentrado y característico sea el germen básico, con mayor fuerza será retenido por la memoria, más fácil se hará el proceso relacionador, la captación de similitudes, contrastes y transformaciones, y

¹⁵La orquesta empleada en la *Fantasia* es la siguiente: 2 piccolos, 6 flautas, 4 oboes, 6 clarinetes en Si bemol, clarinete alto, clarinete bajo, 2 fagotes, 2 saxofones alto, saxofón tenor, 6 trompetas, 4 cornos, 5 trombones, 2 tubas, timpani y 4 percussionistas.

¹⁶Le Corbusier, obra citada.

con ello, más esplendoroso se abrirá el camino hacia la captación de las fuerzas de continuidad y cambio, y más intenso será el impacto expresivo de la obra.

Estoy convencido que una buena composición requiere del uso de muy pocos elementos, pero éstos deben tener un perfil distintivo. Es por eso que es muy importante la etapa inicial de exploración, de establecimiento —en consulta con nuestro propio mundo interior— de los materiales que nos servirán de base para elaborar la obra total. Una vez asentados y asegurada nuestra identificación con éstos, podremos dejarnos casi guiar por ellos; incluso nos proveerán las normas conforme a las cuales deberemos proceder. Es claro que es el creador quien debe interpretarlas y quien frecuentemente tendrá que escoger entre dos o más alternativas. La selección más inteligente la hará sólo si puede adelantar tramos, etapas y objetivos en el camino que se ha trazado. En otras palabras, es necesario interpretar los eventos en forma predictiva.

Este proceso no sólo compromete nuestra inteligencia, sino que muy a fondo nuestra sensibilidad e imaginación, nuestra capacidad de intuir cómo un evento musical puede proyectarse en el siguiente, de visualizar el discurso sonoro en toda su extensión.

En términos parecidos describe Leonard Meyer el funcionalismo en la música, al decir que éste "puede ser definido como las implicaciones que un evento musical, sea un sonido, un motivo, una frase o una sección, pueda tener en otro evento" de la misma composición¹⁷.

En la sucesión temporal de eventos, fenómeno del cual la música depende, mientras más claras se perciban las relaciones entre éstos o de cada elemento con los mismos, más fácil nos será percibir el curso de su desarrollo; en esencia, su funcionalismo.

Cada vez que he incitado a mis alumnos de composición a meditar sobre este fenómeno he evocado las ocasiones en que en la Escuela de Arquitectura se me instó a anticipar los resultados de un diseño relacionando cada detalle de éste a las condiciones del medio ambiente social y geográfico al que estará destinado, al contenido y capacidad de los materiales empleados, al paisaje que lo circundaría, a la comunidad o individuo que debería servir; en otras palabras, a la función que debía tener.

Y para terminar, quiero decir a quienes puedan haber sentido que por imponerme el tipo de procedimientos que he descrito en el ejercicio de mi propia creación musical, pude haber frenado el libre fluir de la inspiración, esto no es así. Por compactos y simples que hayan sido los módulos que escogí, nunca me sentí limitado por ellos, por el contrario, me ayudaron a encauzar mi inventiva por nuevos senderos. Si en algunas oportunidades los elaboré en simultanei-

¹⁷Leonard Meyer. *Music, the Arts and Ideas; Patterns and Predictions in Twentieth Century Culture* (University of Chicago Press, Chicago, 1967).

dad con ciertas formas tradicionales de la música, tampoco sentí que éstas imponían limitaciones al fluir de mi emoción más íntima.

Vale esto para todas las obras que he desmembrado en este ensayo. Los materiales básicos que tan diligente y minuciosamente seleccioné en cada caso, me brindaron acceso a ese mundo mágico donde nuestros sentimientos se traducen en señales capaces de incitar emociones ajenas, donde más allá de nuestro control, capacidad y mérito, se opera ese milagro del arte, en que el tránsito del Verbo a la carne que menciona el evangelista, se revierte y la carne se hace verbo, la materia se hace espíritu. Es también el mundo en que opera el instinto creador que Saarinen describe como "un sismógrafo que registra las vibraciones de la vida y las transforma en las vibraciones artísticas correspondientes"¹⁸.

El mejor idioma que he descubierto para hablar de ese mundo imponderable es el que expresa la devoción que siento por él, y las palabras más elocuentes para definirlo es el silencio.

Consecuente con esto, termino y callo.

¹⁸Eliel Saarinen, obra citada.