

# CRISIS DE LA ENSEÑANZA DE LA COMPOSICION EN OCCIDENTE

por

*Gustavo Becerra*

## PROBLEMAS DEL COLOR. MORFOLOGIA SEMANTICA Y EXPRESION

### a) *Caracteres específicos y genéricos de este recurso.*

Antes de entrar en materia, conviene definir lo que entendemos por color en música. Este término se refiere, generalmente, al timbre de los sonidos. Su cualidad más específica es la de diferenciar sonidos de la misma altura e intensidad. Esto, bajo el punto de vista de las sensaciones, porque veremos que el timbre debe sus cualidades a circunstancias de composición sonora (formantes) en las que frecuencias y volúmenes son factores de especie.

Los medios electrónicos y electromecánicos (órgano Hammond, Trautonium, etc.), permiten la composición, al nivel mismo del color, con perspectivas ilimitadas. Sin embargo, el uso racional de este recurso no ha pasado de los límites del descubrimiento de mecanismos.

Como el color siempre ha formado parte de la música, sólo la dosificación y conciencia de su uso ha variado, quizá con ventaja sobre los otros recursos de la academia. Su estado, salvo pocas excepciones, ha consistido en molestar lo menos posible, distribuyéndolo en géneros homogéneos. La mayor parte del tiempo ha sido supeditado al volumen y, en el caso de muchos autores, no pasa de ser una cualidad accesoria.

En las formas concertantes, los timbres participan un poco más de la forma de las obras y sus estructuras se hacen menos separables de sus cualidades. Sólo la onomatopeya ha mostrado ser una fuente permanente de recursos colorísticos que, poco a poco, ha ido sistematizando en un principio de variación que hoy tiende a fijar en el espejismo de sus mecanismos de variación.

Al recurrir específicamente al timbre como factor composicional, como resalta de lo dicho, éste ha sido más bien precario y asistemático. Se encuentra este recurso, pese a los avances de último momento, en una

etapa primitiva, en la que un repertorio todavía escaso de símbolos no permite una gramatización definitiva.

Sin embargo, recordemos nuestra cita de Raúl Husson del primero de estos artículos, en la que se establece que la semántica musical "debe precisar la significación afectiva" que se degrada al variarse extensamente el motivo, estímulo o "neuma", según Husson, que se oye en el momento inicial. Establecida una semántica, es posible una sintaxis sistematizada con cualquier medio.

Como género, el color es el campo eligible de las cualidades sonoras particulares. Las clases más o menos extensas que se utilicen pueden presentar especificaciones que oscilen entre un funcionalismo idiomático y otro mecánico. Las características de una elección determinada, pueden, según la conciencia o el talento colorístico del autor, tener un tratamiento orgánico de mayor o menor intensidad. Sólo ésta califica la gestión como composicional y la incorpora como especie artística. Las cualidades mecánicas separables de la personalidad no constituyen arte.

b) *Su estado académico actual.*

El problema más álgido del momento, es la confusión entre forma y mecanismo. Este último no es más que una estructura separable de la personalidad. Ni en el presente, como tampoco en el pasado, ha existido una suficiente diferenciación entre forma y fórmula. El timbre, largo tiempo confiado a la libre asociación, está liberado de prejuicios, pero no se desarrolla, a la par, con otros elementos. Hoy es presa del serialismo mecánico.

La tendencia serial contemporánea no se conforma con tener adeptos, desea militantes. Es una forma de colectivización arbitraria y débil, por su falta de riqueza dialéctica. Aquel que, militarmente, ingrese a sus filas, mucho tiene que sacrificar a su falso sentido de la fuerza que proviene de las limitaciones. Hay mucha diferencia entre una forma auto-determinada y otra que lo está por la necesidad expresiva. Esto, traducido a resultados colorísticos, significa, la multiplicación y acumulación de una variedad cada vez más grande de matices colorísticos, pero que, aún, no se usa con propiedad expresiva.

En las etapas anteriores tampoco puede decirse que el problema fuese tratado mucho mejor. De las etapas inmediatamente precedentes se destaca su pragmatismo. Los colores cumplen una función onomatopéyica, una función dinámica secundaria, responden a la libre asociación o, cuando más, construyen pequeñas estructuras al nivel motívico. Estas

últimas no pasan de ser una forma evolucionada de la imitación y no se acercan al nivel de la estructura en perspectiva. Todo esto se confirma al revisar los tratados de orquestación, que más bien parecen recetarios que un conjunto de normas y preceptos para el uso formal del color. En el fondo sólo se ha alcanzado el nivel de la preparación de la "paleta" sin aventurarse más allá. El color todavía no tiene un puesto en la estructuración de una obra musical, sólo lo adquiere ocasionalmente, por la fuerza de las circunstancias. Por eso es que, tampoco, se puede analizar seriamente este elemento en las obras de los últimos tiempos, en las que se le usa en abundancia, pero como agregado final, después de concebidos los esquemas. No es muy rica la disyuntiva que se le presenta al estudiante al aplicar sus conocimientos del color, o los aplica como algo accesorio, después de proyectar, o proyecta su función a través de un mecanismo serial. En ambos casos la expresión está constreñida a límites asfixiantes.

Helmoltz, hace poco menos de un siglo, dio su contribución más importante sobre el timbre. Poco es lo que el compositor ha avanzado prácticamente, desde esa época, en conceptos fundamentales. Se sabe en qué consiste el timbre y se conocen los límites de los instrumentos. ¿Cómo se explica, entonces, que no hayamos pasado a la etapa siguiente? ¿Cómo se explica que ni siquiera exista una sistematización acústica de la variación colorística con instrumentos convencionales? Todo esto se confía a la "fantasía". Esta última, bien lo sabemos, no posee un elemento constructivo definitivo.

Herbert Eimert proclama que, con los medios electrónicos, se puede extender la composición hasta el mismo timbre. Con esto no quiere decir que exista un discurso colorístico, sino que, simplemente, "se puede determinar a voluntad el color". Lejos está de tratar al color como integrante de enunciados lógicos. Sin embargo, eso no le impide, como a otros contemporáneos, hablar a cada paso de una lógica musical, la cual confunde con las necesidades estructurales de un mecanismo o con las que proceden del campo psicológico. En ninguno de los casos, sin embargo, trata el problema a fondo.

c) *Aspectos lógicos y mecánicos.*

La única manera de revisar seriamente las propiedades de enunciado que posee el timbre es a través de la lógica. Afortunadamente muchas leyes se aplican antes de ser formuladas. Así hay abundantes obras

que poseen una indudable coherencia colorística, y cuyas cualidades escapan a los tratadistas habituales.

El más común de los casos de enunciados analíticos procede del tratamiento de una fraseología con compromiso de invariabilidad instrumental. Así resultan trozos que poseen un fondo timbrístico uniforme. Claro está que, estos ejemplos, son de la más pura ingenuidad tautológica, pero preparan a la producción de otros que son más atrevidos. En las sinfonías de Beethoven abundan los casos de grupos de imitación colorística simétricos y se presentan muchos casos en que su temor a las repeticiones textuales lo lleva a sucesiones con características paradójales. Recuérdese aquí que la paradoja de los enunciados con elementos distintos constituye, en último término, análisis.

Es evidente que se puede crear una fraseología sistemática para el color en música y que en ella caben todos los casos lógicos. Sin embargo, es necesario llegar hasta el detalle motivico para establecer dicha posibilidad.

#### *¿Qué es un motivo colorístico?*

Se acepta generalmente como motivo la parte más pequeña separable con sentido de la música. Según esto, el resultado sería que, apenas definido un timbre por prolongación de un sonido, por repetición o variación del mismo, a través de una, dos o tres notas, tendríamos un motivo colorístico. Como sabemos, además, que el único elemento básico en la música es el ritmo, podremos exigir en esos sonidos, determinantes de duración y fuerza. Igual sucede con los estímulos elementales como con los compuestos, preséntense ellos en el tiempo (sucesivamente) o simultáneamente.

No hay mejor situación, para establecer las propiedades enunciativas de los timbres, que la sucesión de sonidos de la misma altura.

Si queremos precisar ejemplos analíticos, podemos tomar una familia de instrumentos como los de caña doble (oboe, corno inglés y fagot). Para analizar más claramente las propiedades del color, podemos además regularizar el ritmo en valores isócronos e isoacentuales. Así resulta un enunciado tautológico del tipo oboe-corno inglés-oboe-corno inglés. Esto puede reducirse a la simple repetición de notas simples o simultáneas de ambos instrumentos. Cabe, además, presentar un juicio analítico del tipo fagot-corno inglés-oboe, como una sucesión de variaciones de matiz sobre un mismo color.

Así como hemos dado ejemplos de los enunciados analíticos podemos

hacerlo para los sintéticos, alineando timbres que se excluyan o nieguen, formando juicios sintéticos o paradojas analíticas.

Si el compositor va formando clases bien definidas, la coherencia de sus elementos colorísticos irá pasando del motivo a la frase y de ésta a la forma en general. Se dice que un pensamiento, lo menos que puede ser es idéntico consigo mismo. Por eso es que para que exista un pensamiento colorístico es imprescindible que se eliminen las contradicciones, no en el sentido de que todo enunciado deba ser analítico (hecho de elementos semejantes) sino que no ofrezca dudas sobre los parecidos y las diferencias.

Si se trata el color como pensamiento, se puede escribir una sonata en una nota, nada más que variando su color en forma lógica y expresiva. La academia actual se resiente de la falta de ejercicios en este sentido, limitándose a los albuces de la fantasía.

Ya hemos hablado de la sistematización mecánica de las variaciones colorísticas en su forma serial. Sobre esto podemos recordar lo dicho en artículos anteriores sobre el proceso de la regularidad. Sabemos que ella, dentro de los límites habituales, deja de interesar porque, el que tenga la memoria concentrada en otros problemas no se preocupará de comprobar un ciclo invariable. Esta propiedad, sin embargo, es valiosísima, porque permite la formación de "fondos" colorísticos contra los cuales se destaque un auténtico pensamiento. Obtenida una regularidad colorística por sucesión o superposición, puede contrastar con ella en una sintaxis de gran relieve. Como ejemplo habitual, recuérdese cualquier pasaje solístico con acompañamiento regular. Una fraseología puede destacarse contra el silencio, contra un timbre determinado o contra cualquier tipo de ruido (como los ruidos blancos y de color obtenibles con medios electrónicos).

Como es fácil de intuir, un mecanismo puede ser altamente eficaz, siempre que se le confine a una función propia de su texto, como son los fondos de proyección sintáctico o los planos simultáneos y sucesivos de redacción en las líneas generales de una obra. En este último campo los mecanismos pueden, por sucesión o superposición, enunciar pensamientos coherentes de importancia definitiva en lo formal.

Siempre que se controle la identidad, el contraste, y se excluya los equívocos, cualquier elemento puede ser manejado como pensamiento con toda la poesía y la estrictez estética y lógica del caso.

d) *Imaginación y sintaxis colorística.*

En cada uno de los artículos de esta serie hemos ido destacando un rubro sobre la imaginación que, no por obvia y elemental, ha sido suficientemente esclarecida o por lo menos formuladas sus leyes y reglas con la debida precisión. Sabemos que el pensamiento procede por analogía o contraste. Sabemos que hay actitudes fundamentalmente de reiterar y de contrastar. Dentro de los límites determinados por ellas se puede variar. Aplicado este concepto resulta, como en otros casos, lo siguiente:

1. Imaginación del primer color,
2. (a) Repetición del mismo, o
2. (b) Variación. El resultado puede ser analítico o sintético.

Sabemos, además, que este proceso vale para cualquier caso, desde el motivo hasta la gran forma.

No cabe la menor duda de que, debido a la estaticidad de las imágenes, los itinerarios imaginativos, aunque en la práctica sean muy variados según el caso, es evidente que existen probabilidades de imaginación simultánea o sucesiva. Por ejemplo, es raro el compositor que no determina la combinación instrumental que usará en una forma determinada mucho antes de redactar. También son escasos los compositores que imaginan el detalle en forma estática.

Dentro de los timbres existe una multiplicidad de funciones sintácticas. Estas van desde los enunciados elementales hasta los formales y desde las funciones de movimiento a las de reposo. Nuestros anteriores escritos nos mostraron que lo regular y lo relajado son funciones estáticas, de reposo o de valor sintáctico separativo. Aprendimos también que lo irregular, lo álgido, lo tenso y lo absurdo son funciones de movimiento porque a él obligan.

Como la imaginación de cualquier tipo tiene como base la experiencia del individuo, su campo eligible se encuentra limitado. Así, lo que para la experiencia individual o la colectiva sea, en un momento dado, álgido, tendrá también una función tensa o de movimiento, y lo que relaje, tendrá una de reposo. Todo elemento se comparte en última instancia dentro de las condiciones determinadas por el individuo y la sociedad que le rodea, es por eso que un compositor no debe cejar en sus propias sensaciones, siempre que éstas no rompan definitivamente sus posibilidades de relación.

Hemos dado reglas generales, pero no podemos determinarlas todo. Cada cual tendrá que precisar, llegado el momento, una parte del matiz funcional que reviste cada caso expresivo (obra). Lo mismo vale para el compositor que para el auditor. Los organismos sociales individuales viven y cambian.

De todas maneras, del fluir de tensiones y distensiones colorísticas se desprende y desprenderá una puntuación que fije una jerarquía de perspectivas temporales en la presentación de un contenido.

Finalmente, podemos decir que la sintaxis se atiene a una imaginación y que ésta opera con la lógica sobre la experiencia. Sabemos que está formada por el conjunto de los reflejos condicionados y que estos últimos se basan en los incondicionados o congénitos. Al imaginar se recuerda, variando o no la imagen. Pero todo esto ya corresponde al capítulo siguiente.

e) *Sus niveles de acción psicológica.*

Los niveles de acción psicológica de cualquier estímulo son el sensorial, el afectivo y el intelectual.

La etapa sensorial encuentra una enorme variedad de estímulos, tanto simples como compuestos, pero los ordena según sean constantes o variables por medio de la función de "Umbral" que se aleja o acerca según la frecuencia y calidad de los cambios.

El timbre penetra esta primera etapa sin diferenciar lo simple de lo compuesto, como se puede comprobar poniendo en evidencia la incapacidad del oído para distinguir las diferencias de fase y de altura, al variar la intensidad relativa de los armónicos componentes de un timbre. Al nivel sensitivo, todo es simple. Una combinación de voluntad y conciencia puede, sin embargo, analizar bastante hondo en una sensación "a primera vista". Aquí entran en función las etapas siguientes, tales como percepción, ideación y conceptualización.

La primera etapa se caracteriza por su sentido motor. Esto se explica por los reflejos cinéticos fundamentales a las sensaciones temporales. No tenemos un sentido del tiempo absoluto, sino uno relativo al movimiento.

Esto revela que el ritmo será de todos modos más importante, en esta etapa, y que el timbre o color sólo podrá cumplir una función destacada al anularse aquél, por regularización. La acción misma del color, como factor sensible, se limita a producir una mayor o menor tensión. Es obvio que lo más tenso tiende a lo menos tenso en un mecanismo de resolución.

En el nivel afectivo hay siempre un factor placer-dolor que se rige por el buen o mal funcionamiento de los órganos comprometidos en una percepción dada. Además hay efectos de placer o dolor adquiridos a través de una educación reflejo-condicionada. En general, el adormecimiento regular es de naturaleza placentera. En la atención producida por los estímulos nuevos siempre hay un elemento álgido. Las funciones orto y parasimpática tienen, pues, una importancia notable, están destinadas a regir el comportamiento afectivo del individuo, según sus antecedentes personales (experiencia afectiva) y según la costumbre de su grupo (inconsciente colectivo de Jung). La aceptación de un nuevo tipo de estímulo en su funcionamiento está condicionada a la aceptación general y la suya particular, cuando la tensión o atención del caso tenga posibilidades orgánicas de incorporación. Vale decir, que no se salte etapas y no obligue a absurdos.

Un nuevo timbre o una nueva combinación timbrística, debe al mismo tiempo ofrecer suficiente contraste y plausibles posibilidades de asociación con una experiencia dada. Esto encierra un grave peligro si no se atiende a los límites del fenómeno. La reflexología nos informa que cuando un reflejo responde a un estímulo compuesto, partes de éste lo pueden desencadenar completo, pero que lo debilitan y finalmente lo hacen desaparecer. Nuestra mente funciona a base de reflejos, no conviene atentar contra su integridad.

Debido a muchas causas, personales y generales, hay timbres agradables y desagradables en un momento dado. Cada compositor debe tomar en cuenta este factor para componer realmente con él. Recordemos que la música es principalmente un lenguaje afectivo.

Al nivel intelectual, el proceso imperante es el lógico, sea por acción directa sobre la evidencia de las relaciones entre los estímulos o por acción a través de cualquier tipo de convencionalismo, aun aquellos que sólo se hayan regularizado unipersonalmente. Pero esto corresponde al capítulo de clausura de este artículo.

#### f) *Su acción refleja.*

Es casi imposible encerrar, en forma exclusiva, este capítulo tan importante para explicar la mayor parte de los fenómenos de la acción de pensar y sentir. Sin embargo, hay un aspecto específico en él, que no ha sido tratado antes. Se refiere al reflejo considerado como factor "decodificador" (que resuelve la clave o explica) de la información que viene, tanto del medio exterior como del interior.

En general, el reflejo condicionado explica la significación de los



elementos de vocabulario. En él caben todas las convenciones como los tonos, modos, cadencias, giros, etc. Por supuesto que aquí caben extensamente todos los efectos onomatopéyicos. Cualquier nuevo elemento o compuesto que aspire a tener un sentido idiomático claro, debe formar un reflejo condicionado. Todo timbre o combinación de ellos debe, para tener un sentido inequívoco, definirse a través de reiteradas funciones de efecto específico.

Es muy posible que un autor no acepte una clasificación de los timbres de acuerdo a una significación demasiado estrecha, pero es evidente que debe, de todas maneras, hacer una propia que encaje dentro de los límites de las posibilidades antropológicas. Un autor debe saber, con precisión, el efecto que producen sus obras y debe, además, ser capaz de reproducirlos.

Evitar en lo posible los estímulos arbitrarios con significaciones antojadizas. En esto, lo más aconsejable es establecer el "vocabulario circulante" como punto de partida de nuevas combinaciones para evitar así efectos que, por demasiado esotéricos, rebasen los límites del arte entendido como lenguaje.

Muchos eruditos han ridiculizado la posición de Beethoven, que salpica aquí y allá sus cuadernos de conversaciones, es en la que asigna precisos significados psicológicos a los recursos musicales. Sin embargo, en los ejemplos que abundan en su obra, se presenta la evidencia de su valor de contacto y sus probabilidades de trascendencia. La música tiene y debe mantener un significado psicológico. La musicología y la técnica deben desarrollarlo y afinarlo. El timbre que ahora puede empezar a representar sistemáticamente una fase del pensamiento musical, debe evolucionar sin perder este punto de vista.

Lo espontáneo debe recuperar su lugar de honor dentro de las determinantes del fenómeno artístico en todo aquello que se refiera a arrancar de bases reales para marchar hacia lo desconocido. Existen dentro de los límites de la actual variedad de timbres, elementos suficientes para organizar, sin rechazarlo todo, una técnica fuerte y flexible de enunciación colorística. Lo primero que hay que hacer es revisar el punto preciso en que nos encontramos, determinando el uso específico de los estímulos, tanto simples como compuestos, que están actualmente en circulación. Mucho pueden ayudar en este sentido las obras y los tratados en boga, siempre que se les estudie con el ánimo de leer entre líneas los compromisos psicológicos de color que ellos dejan de plantear.

Así, los reflejos en uso, podrán ser utilizados conforme a un nuevo criterio y se tomará conciencia del órgano creativo que los rige.

---

CRISIS DE LA COMPOSICION EN OCCIDENTE  
*por Gustavo Becerra.*

## FE DE ERRATAS

Nº 63

PAG. Nº	Línea Nº	Dice	DEBE decir
54	3	su somática	su semántica.
56	18	menodia y melodía.	monodia y melodía.
60	18	resultaría dimensional.	resultaría tri-dimensional.
66	10	lo más resultante.	lo más resaltante.
59	8	Lewis Mumford.	Lewis Mumford.