

# La música y su problemática

*Juan Mesquida Bueno*

Se necesitarían alas llenas de certidumbre para adentrarse en los tiempos de germinación poético-musical.

La dificultad está en delimitar el instante en que aparece el rostro definitorio que ordena el inicio del viaje: vamos; soy los ojos de la música, el soplo y aliento, tengo oídos para escucharte.

Esta aparición me vino en la voz maternal y su canto mediterráneo. Y la sorpresa de aquellas primeras campanas, verdaderas fronteras entre el mundo concreto y el ritmo resonante y volandero. Después, me acuerdo, la ciencia de los pájaros maestros. ¿Desde cuándo? ¿Dónde? Yo diría desde siempre y en cualquier lugar. Así, creo, fue el punto de partida en que mi vocación de músico comenzó a hacer su camino.

Pero, hay cruces que entregan cierto rasgo de violencia en aquel período de mi niñez... Era ella mi primera maestra de piano, joven, cuando sus dos brazos fueron cercenados por las ruedas de un carro. Fue entonces cuando sentí lo que ahora comprendo: "No temas, dice la Historia, quitándose un día su máscara de violencia y levantando la mano con el gesto conciliador de la Divinidad asiática. No temas ni dudes. Nada hay vivo que no proceda de la nada y de la nada se prenda". Estas palabras que mucho más tarde leyera en Saint-John Perse, me han sido significativas al relacionarlas con mi

maestra, de cuyas manos brotara la música. No podía convencerme que privada de sus órganos físicos la música abandonara su alma.

Tal vez en la medida infantil de esos años, me propusiera definitivamente hacer surgir música sin utilizar jamás los elementos digitales. Creo que desde entonces viví la necesidad de ser compositor.

Entre la palabra y los sonidos, que no son sino poesía transfigurada, fui inventando melodías y descubriendo ritmos.

No olvidar, atrapar para siempre estas ocurrencias es siempre un buen ejercicio. Así es posible alcanzar el tiempo que pasa y construir otro tiempo: virtud de la música.

Fueron la voz, los ritmos del bronce y la espontaneidad musical de los pájaros los que agrupados en un haz condicionaron la estructura primaria en que se desarrollarían mis futuras percepciones. Los tres fundidos tienen un alcance único: conforman una verdadera "gestalt" orientadora en que no caben los análisis demasiado evidentes. Es un basamento o plancton madre de los cuales pueden fundarse múltiples intenciones imaginativas.

Por qué magia o confabulación posttrera, aquellos tres duendes —voz, campanas, pájaros— se hicieron tenue caleidoscopio en mi música, no lo sé. Pero,

en sus diversas transformaciones son indicadores certeros: voz en el grito, sonidos que se multiplican en sus resonancias, rítmica batiéndose en un continuo de vuelo.

Es en este proceso de la experiencia mediante el cual puede interrogar el compositor el estado teórico de su música. Cada composición revisa y modifica la teoría establecida y, por otra parte, ella entrega las semillas que en alguna obra serán dialécticamente su fundamento.

Importa más que nada saber, estar en condiciones inteligentes para recibir fructíficamente la herencia. Es la toma de conciencia lúcida y estimulante, que se crea grávida y enriquecedora en el hacer cotidiano del compositor.

Para esto, afinar la capacidad de escuchar es la mejor práctica musical.

Saber apreciar los mínimos detalles en la música de un mismo período, separar aquellas particularidades útiles, piedras preciosas para nuevas expresiones, requiere la mayor intensidad y destreza de un oído bien formado.

Poder relacionar y deducir analogías en el devenir histórico permite al compositor incorporarse a la médula vital en que se ha desarrollado la creación musical.

Decía Arnold Schoenberg en *Sobre apreciación musical*: "El tener el oído entrenado a través de la composición, no permite a un hombre humillar a su inocente y menos afortunado prójimo. Ello debería proporcionar solamente un goce: el goce del equilibrio entre la alegría que espera recibir de la música, y la alegría que en la actualidad recibe".

Estudiar la teoría musical: armonía, contrapunto, formas, significa únicamente obtener los medios indispensables en la preparación auditiva previa que requiere la composición. Al ejercitarse en ellos se adquiere la posibilidad de utilizar con

mayor sutileza y con mayor acierto estos elementos.

Pero, todo deberá estar destinado al logro de la más fecunda organización musical. Es entonces cuando nace el compositor. Es entonces cuando nace el deleite creativo.

Alberto Ginastera, eminente compositor y educador argentino, expone sus ideas básicas en la formación temprana del compositor en estos términos:

*"La materia que usa el compositor es la textura o conjunción de elementos que configuran la estructura musical. En principio se considera el ritmo, o métrica en general; luego se crean a base de ese ritmo los elementos que serán el fundamento de la estructura musical y, por último, estos elementos se someten al proceso de elaboración que es en sí el proceso creador por excelencia."*

He aquí toda una filosofía pedagógica. Ella indica la vía más clara y madura para enfrentar con responsabilidad la formación del compositor. Comprender la tradición de la música vocal e instrumental. Conocer cómo la temporalidad se construye en metros tan distantes como son la monopodia y dipodia en sus diversas acepciones: anapéstica, espondeica, tribáquica, etc., usados por los griegos antiguos, y sus analogías y contrastes con la danza y canto precortesiano y su empleo en la creación musical contemporánea.

Esclarecer que la finalidad de la composición musical es construir una arquitectura ordenadora del movimiento, virtualidad de su propia esencia.

Antes de desarrollar los mismos materiales intrínsecos de la música, es necesario saber cómo se organiza este movimiento en sí mismo. La más pequeña frase musical tiene validez.

También Roger Sessions, compositor norteamericano, se refiere a la necesidad de acrecentar el "oído interior" a través del proceso evolutivo del arte musical. Sólo la comprensión más profunda de la tradición proporcionará la justeza indispensable en toda real y libre elección de las técnicas y planteamientos estéticos que dan la impronta indeleble al estilo.

No es la configuración de alguna serie de sonidos referida al espectro acústico lo que determina las interrogantes sobre la música y su realidad.

Desde cualquier época se proyectan en intermitentes señales, testimonio del quehacer humano, estructuras sonoras portadoras de signos que nos relacionan con el acontecimiento musical.

Ellos son la materia prima que ha servido al hombre para ubicarse y sistematizar sus pronunciamientos en este arte. Consideremos el adiestramiento, la persistente capacitación que se conjuga en el dominio de la música, aún más por sus rasgos de mayor autonomía y relación con las ciencias exactas.

Es por eso que "oír música", supone la capacidad auditiva indispensable de organizar nuevamente el modelo propuesto por el compositor. La actividad perceptiva recrea los signos enlazándolos con la propia experiencia del receptor.

De los estímulos sensibles a la percepción y a los niveles de la imaginación, importa más que nada considerar el desarrollo cultural que opera como regulador e impulsor sobre el espacio y el tiempo.

De aquí que el "oído interior" a que me he referido, no es sino el resorte que sintetiza vitalmente el período musical; tiene el poder de estructurar nuevos campos de percepción acústica, transformando su dinámica constante e impulsiva y permitiendo ganar y comprender las nuevas combinaciones que se le propongan.

En este sentido, la música contemporánea cumple objetivos liberadores de

condicionamientos pretéritos. Los hábitos de escuchar de otros tiempos nos llevarían a considerar el fenómeno de la armonía clásica como manifestación estática del auditor. El acorde perfecto inmoviliza, centra; sus transformaciones se refieren solamente a cambio de niveles modulatorios.

Pero, en la nueva música, se explora de manera imprevista todo el universo sonoro, investigando los alcances más profundos del sonido en sí mismo. Se rechaza entonces el empleo unilateral y tiránico de las alturas sonoras que originaban las formas anteriores. Hoy, la música se presenta en todas sus dimensiones: duraciones, intensidades, alturas, timbres, silencio, estructuras de temporalidad. Glisandos, racimos sonoros, tratados en la "técnica de grupos" que conducen a un contexto vertiginoso, donde el concepto de horizontalidad y verticalidad se confunden. Todo es una constelación inanalizable en que el proceso musical transcurre a velocidades estelares. No hay disociación. La audición sólo se obtiene por identificación.

El compositor parte de la materialidad misma del sonido, descomponiéndolo para recomponerlo incesantemente, ejerciendo una constante presión sobre la sensibilidad para conducirla hacia su completa emancipación.

Así, la música concreta hace ingresar los ruidos a su propia constitución, y la música electrónica concibe la materia sonora misma como elemento organizador. Sin embargo, a través de esta materialidad se llega a la abstracción pura.

Dice Gisela Brelet:

*"Así como la física moderna nos revela la textura íntima de la materia, y la biología las microestructuras de la célula viva, también las nuevas músicas nos introducen en las sinuosidades más secretas de la materia sonora".*

Esta situación opera en una conversión total de la percepción auditiva, y origina nuevos criterios de composición.

Los factores que actúan sobre la sensibilidad son más finos, puesto que sus componentes obedecen a estructuraciones más complejas y que comprenden una mayor riqueza de integrantes acústicos.

La conciencia alejada de paralelismos musicales de otros períodos se abre a otra red de relaciones sonoras que se aúna en la temporalidad integradora.

El oído percibe la totalidad de las variables que constituyen el objeto sonoro presentado, y luego lo entrega fusionado en un conjunto que se articula en imágenes que recorren el proceso de interioridad-exteriorización.

En este proceso ya no actúa la capacidad analítica y sólo está permitido la absorción musical por las cualidades globales de la nueva música que acciona sobre el fluir perceptivo, condición primaria para su ingreso a la conciencia liberadora.

Ahora bien, es importante destacar que en el curso de la historia no han existido pedagogos para la composición; existe sí, el "compositor-educador". Lo valedero es la transmisión de una experiencia en la creación musical, porque componer no es usar más o menos hábilmente la tecnología de este arte, sino transvasar las imágenes sonoras *interiores*, con la más exacta precisión, y esto sólo puede lograrse mediante la honda riqueza vivencial que caracteriza al auténtico creador.

Si consideramos la música como un fenómeno cultural en que operan aspectos educativos, de producción y de consumo, tendremos forzosamente que concluir que en nuestro país está alterado negativamente el ciclo económico en que se desenvuelve este arte.

La educación musical en sus niveles básico y medio no cumple el mínimo ob-

jetivo de formar los públicos consumidores de música. Si bien no todos aspiran a realizarse como músicos, también es cierto que en el transcurso de la etapa educativa correspondiente es donde se hace posible perfilar con más profundidad los reales intereses y, por consecuencia, lograr el desarrollo adecuado que autorice satisfacer la necesidad musical.

El concepto restrictivo que se manifiesta en la enseñanza, se ve reforzado por el horario mínimo de la asignatura, así como por el carácter optativo de ella misma.

Tal vez algunos considerandos que establecen que el arte en su totalidad se debe desplegar hacia quienes descubren por sí sus propios intereses, hayan decidido resolver que estas actividades sólo podrían ejercerse con finalidad profesional específica.

De consiguiente, se ha llegado a negar la concepción que de por sí tiene la música como creación en el ámbito cultural, desviándose los cauces vitales que nacen del niño y que se transforman en el proceso legítimamente desarrollado, cuando es factible crear y alimentar necesidades con una debida orientación que se manifieste en un hombre integral y con sensibilidad e intereses artísticos.

Esta situación se ha traducido en un fenómeno paradójico, en que el ciclo económico "producción-consumo", está concentrado en una pequeña "élite" que completa en sí y para sí este verdadero círculo cerrado en el cual se desenvuelve el arte musical.

Pero, si derivando del mundo mágico del niño, nos internáramos en su campo perceptivo, pulimentando su sensorialidad, conseguiríamos ampliar los niveles de conocimiento, hasta que él pueda llegar a racionalizar la necesidad que tiene de vivencia musical.

En la trayectoria de este proceso formativo nos enfrentamos con la problemática de la comunicación.

Referido este aspecto a la música actual en el que el niño —lo quiera o no— está inmerso, tendremos que aclarar algunas particularidades que se relacionan con la noción de “información”, con el objeto de esclarecer ciertas normas que regulan la audición, y contribuyen además a disponer en planos más científicos la composición musical.

Dentro de la metodología científica, la teoría de la información proporciona algunas probabilidades que sirven para medir la cantidad de mensaje que puede ser informado.

Un mayor nivel de organización del mensaje a transmitirse, indica que el carácter específico y distintivo de aquél, lo aleja de los hábitos generales y banales de una comunidad, pero por ello genera una más abundante originalidad de comunicación que se traduce en nuevos significados.

Es así como la originalidad de comunicación desorganiza cualquiera previsión significante, originando otras estructuras estimuladoras que problematizan y conllevan permanentemente a tener que elegir en un mar de posibilidades.

Mientras más denso en información es un mensaje, más dificultosa es la comunicación, limitada por presupuestos anteriores que la estabilizan.

Por eso la música actual, que invalida el sistema tradicional, actuando sobre todos los componentes sonoros, presenta otras leyes de estructuración semántica que anulan dialécticamente la anterior, penetrándola con otras unidades sonoras que enriquecen su información.

En el acontecer musical, desde la monodía al polifonismo y dodecafonía, se ha producido cierto encadenamiento de procesos en que cada una de sus propias

fisionomías ha sido llevada a la indeterminación más extrema.

El serialismo y música alegorrítmica también son probabilidades, cada una de ellas indicando nuevos módulos de organización que entregan otros mensajes y de suyo más información.

Estos aspectos de la información —a mayor desorganización más indeterminación, más compleja la comunicación— permiten transformarla en un método de construcción musical.

En la recepción de las nuevas estructuras musicales que informan mensajes más complejos y difíciles de captar, deberemos tener presente las situaciones ambientales, recuerdos, factores inconscientes, educación auditiva.

R. S. Lillie dice: “La direccionalidad es un carácter universal de los organismos vivos, y si podemos juzgar por nuestra experiencia inmediata, ésta incluye siempre algún elemento de anticipación y de intención subjetiva, que supone referencias al futuro; éstos son rasgos característicos de la realidad psíquica. La realidad psíquica es previsoras e interrogadora en su naturaleza esencial: tiende a terminar y a completar una experiencia incompleta. Reconocer la importancia especial de esta característica en el organismo vivo no significa ignorar o subestimar las condiciones físicas estables que forman otra parte de la organización vital. En el sistema psicofísico constituido por el organismo, los factores de los dos géneros deben considerarse como igualmente importantes y siempre como complementándose recíprocamente en la actividad de conjunto del sistema”.

Así, mientras más numerosas sean las probabilidades que muestre la obra musical, mayores serán las reacciones emotivas del auditor, otorgándole significado estético y deseando profundamente gozar de ella misma.

Se establecen entonces relaciones de atracción inciertas que aumentan la información, pero que a su vez crean posibilidades que transcurren en nuevos conjuntos que comunican otras experiencias.

Es esta capacidad de asumir otros estadios de sensibilidad, en la cual cada experiencia registra una etapa consumada, lo que autoriza la permanente y dinámica mutación del arte musical.

Las investigaciones sobre la información nos aclaran el estado de la música actual en continua evolución, y nos proporciona la apertura hacia la comunicación en un diálogo científico y real.

Desear lo improbable, experiencias continuadas, sin estacionamientos esclerosados, ejercicio provisorio y consciente; esto involucra otro tipo de convivencia social, otros modos de consumir arte,

otros niveles de relación humana, de participación, de desarrollo intelectual.

Es preciso entonces institucionalizar una política musical adecuada, cuya articulación se proyecte a todo auditor, usando los medios de comunicación de masas, con el objeto de dinamizar el surgimiento de valores musicales que realicen plenamente al hombre, tanto en su situación creativa como de vital participación en la imprescindible necesidad de escuchar y comprender la obra musical creada.

A través del análisis somero realizado y de los recuerdos que tengo de ese tiempo en el cual se inicia mi actividad de músico, he tratado de aclararme que la música como parte del quehacer humano debe resolver sus propios problemas en concomitancia con el carácter global que tiene toda sociedad.