

Hacia una forma musical accidentada
Por Costin Mioreanu

..."una inmensa red tendida a través del tiempo: cada compositor sigue tejiendo aquí y allá; complicando el tejido, haciendo nudos, retomados de nuevo, o deshechos por el compositor siguiente que tejerá otros motivos."
 G. Ligeti.

Vinculado a mi actividad de compositor este artículo surge de la reformulación de mis precedentes escritos teóricos¹; en ellos abordo la composición musical desde de una perspectiva cercana a la narratividad semiótica y de una "escenografía musical" imaginaria.² Igualmente, el presente texto emerge de una concepción musical poli-artística e interdisciplinaria. Luego del estructuralismo y dejando atrás lo aleatorio, las concepciones minimalistas del arte musical... surge el deseo manifiesto de tender hacia la reorganización de una nueva micro-estructura, la voluntad de desplegar una tipología de categorías, articulaciones, conversiones...el deseo de orientarse hacia una forma musical, temporal y espacialmente accidentada...

Los mecanismos morfológicos y sintácticos que me he forjado, en una reflexión que conjuga "lo semiótico" y "lo musical" (categorías sintácticas elementales, aspectualidades estructurales, **modelos constitucionales**³ de organización, módulos compositivos operativos) serán sometidos a una morfo-dinámica —nacimiento, muerte, renacimiento— alternando con una serie de cuestionamientos.

Los mecanismos que se revelen inoperantes serán descartados o eventualmente puestos "en reserva" provisional, o abandonados simplemente en el "deposito" cultural "ínter-artes" que, sustituidos por otros provisionalmente, serán purgados luego por un nuevo análisis. Y así sucesivamente, en un viaje compositivo siempre a la deriva gracias a lo que J. F. Lyotard denomina *duplicité libidinale*⁴ en donde "huida" y "conquista" del campo compositivo se entienden como los distintos lugares geográficos del recorrido musical en navegación

1El presente texto fue encargado por Marc Jiménez con el objeto de ser publicada en la revista IN HARMONIQUES N°5-6 / 1989 París, IRCAM-Centre Georges Pompidou.

2Mioreanu, C., 1995: *Fuite et conquête du champ musical*, Paris, Éditions Méridiens Klincksieck.

3. (N.T). Categoría de inspiración greimasiana

4Lyotard, J. -F., *Rudiments païens*, Paris, Ed. UGE 10/18 n°1187, p.107.

Hacia una forma musical accidentada ***Por Costin Miereanu***

continúa en altamar con la ayuda de "brújulas provisionales"⁵...Rumbos de un tiempo azaroso de dialéctica caprichosa.

Mis trabajos relatan las diferentes etapas de un lenguaje en formación; se trata de una actividad ante todo reflexiva en el sentido gramatical del término. En este ejercicio de síntesis, el autor trata de desdoblarse. Así, a veces el músico dará paso al especialista en semiótica, a quien le corresponderá sin duda el papel de constituir un micro-universo⁶.

Muy a menudo, me he visto en la obligación de abordar la problemática por el atajo de la metonimia, encontrándome a veces en la imposibilidad de aportar respuestas ampliamente válidas. Ante tal circunstancia, he decidido hacer el inventario de algunas soluciones particulares, elaboradas y experimentadas en mi trabajo creativo.

Por otra parte, a lo largo de estas páginas, el "nosotros y el "yo" coexistirán con la finalidad de configurar un discurso que oscila entre un análisis deliberadamente objetivo y la confesión subjetiva.

El " hecho musical " entre lo discursivo y figural

La estructura global del "hecho musical" resulta de la organización de los objetos sonoros según y cómo se distribuyan sus coerciones, articulaciones, superposiciones y principios transformacionales, sugeridos por ciertas reglas de competencia (composición musical) determinadas desde un punto de vista histórico.

A primera vista, la lectura del **discurso musical** (la partitura), al igual que la del **discurso poético**,⁷ puede ser aprehendido como un signo complejo; posteriormente, cuando intervenimos con una lectura denominada **lectura de fragmentación**, imponemos al texto sus propias articulaciones —que van desde la simple segmentación a un verdadero orden sistemático y jerárquico. De esta manera, el discurso sonoro a través de sus transformaciones, se constituye en subestructuras musicales que configuran el **objeto musical**.⁸

⁵"Cuando el compositor se sumerge en el proceso que define la noción de devenir, no existe duda alguna que se forja a sí mismo y a corto plazo, una psicología de lo infalible; sin esta "brújula provisional", el compositor vacilaría para aventurarse en tierras vírgenes. Este reflejo es muy sano, ya que le permite de acceder al extremo del periplo imprevisto, antes de dar por culminado su trabajo," Boulez, P., 1963: *Penser la musique aujourd'hui*, Ed. Gonthier, París, Médiations, p.15.

⁶(N.T).Este concepto reemplaza al de "universo semántico". Véase la definición dada en Greimas, A. j. y Courtés, J., 1982: *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Ed. Credos. Versión española de E. Ballón y H. Campodónico.

⁷Cf. Greimas, A, J., *Pour une théorie du discours poétique*, Paris, Larousse, 1972

⁸El término de objeto musical, debe ser entendido aquí en el sentido del objeto poético de A.J. Greimas, op, cit., y no en la acepción del tratado de los objetos musicales de Pierre Schaeffer.

Hacia una forma musical accidentada ***Por Costin Miereanu***

El reconocimiento de los objetos musicales como signo complejo (no-lingüístico) no debería ser, como en el discurso poético, «la descripción exhaustiva del signo hasta el agotamiento totalmente sus articulaciones, sino más bien, aquella operación del objeto que emerge y toma forma a partir de su estado de cosa: tal y como él se ofrece a nuestros sentidos».⁹

Parafraseando a Greimas, podríamos concluir que el discurso musical entendido como signo, "activa las articulaciones paralelas del significante y el significado: (...) el significante se presenta aquí como **nivel prosódico** del discurso, mientras que el significado como el **nivel sintáctico**"¹⁰

En el plano de la expresión, al igual que el discurso poético, lo musical funciona también con reguladores prosódicos:

1. Matrices convencionales : métrica, ritmo, constitución formal clásica en motivos, frases, períodos, conjunto de períodos, formas sumarias o complejas —mono-partita, tripartita, formas palindrómicas, sonata, lied, rondó, tema con variaciones, fuga, etc.
2. modulaciones suprasedgmentales: "formas borrosas", caleidoscópicas, arborescentes, rizomáticas, etc.; discursos musicales contemporáneos que dependen o del principio de variación (diferencia/repetición) o bien, del principio de interacción (similitud/diferenciación/oposición). Estas formas particulares, específicas de cada corriente musical, o a veces incluso de cada compositor, reemplazan los esquemas de las formas clásicas, aun cuando ellas cumplen una función similar en la regulación del rendimiento y densidad en la distribución de los elementos dentro del discurso musical, tanto en una dirección horizontal (desarrollo temporal) como en una dimensión vertical/oblicuo (configuración espacial, topográfica).
3. El aspecto gráfico, es decir, una semiótica particular de la partitura se sitúa entre los límites de la **semiótica planaria**¹¹, gráfica y del discurso poético. Por otra parte, dicho aspecto, comprende la disposición general del texto musical, el orden de las unidades mínimas gráficas, equivalentes a las unidades mínimas de orden sonoro: el grafo (= ruido/sonido) y el espacio en blanco (= silencio), que son los equivalentes de los signos de puntuación del discurso poético, es decir, las detenciones, calderones, encadenamientos, tejidos, superposiciones, etc.

⁹Cf. Greimas, J.A.: Ibid., p.11.

¹⁰Loc. cit.

¹¹(N.T) En el ámbito de la reorganización conceptual a lo que procede, hoy en día, la semiótica general, comienza a distinguirse, dentro de las semióticas visuales, una semiótica planaria que se caracteriza por su empleo de un significante bidimensional (a diferencia de la semiótica del espacio, por ejemplo, que maneja un significante tridimensional)... ver Greimas, A. j. y Courtés, j., 1982, p.306, (versión española).

Hacia una forma musical accidentada
Por Costin Miereanu

En el plano del contenido, el discurso musical parecería operar entonces con modelos tácticos, esto es, por una parte, "como una deformación y **autonomización** sistemáticas"¹² de las matrices formales convencionales, apareciendo como tablas tácticas, semejante a una "estructura jerárquica de clases posicionales"¹³; y por la otra, como el conjunto de modulaciones suprasegmentales que se manifiestan a través de una interacción variable "elástica" de los contenidos y articulaciones, liberando sucesivamente el texto musical, de imposiciones sintácticas de cualquier sistema musical históricamente definido —tonal, modal o serial.

Los dos niveles de expresión y contenido, en su relación prosódica y sintáctica procuran "la red de articulaciones adecuadas que segmentan y circunscriben"¹⁴ el objeto musical. Los dos niveles pueden o no estar en relación de isomorfismo. El equilibrio móvil o inestable entre los criterios prosódicos y sintácticos oscila de uno y otro lado en función de la organización estructural del discurso musical.

Por consiguiente, ciertos tipos de discurso musical, como por ejemplo el **enunciado-proceso** en movimiento de las músicas móviles, variables o aleatorias, funcionan de igual manera que las articulaciones de la sintaxis **discursiva** y **transfrástica** del discurso poético.

Por el contrario, en los discursos musicales más complejos, como por ejemplo en la organización bastante detallada y microscópica del serialismo integral o en la forma accidentada de un post-serialismo post-moderno que podríamos calificar de enunciados de estado,¹⁵ parecieran estar dominados por articulaciones de tipo prosódico.

La disyunción de los dos planos simples del lenguaje, a saber, los niveles de la expresión y del contenido, al igual que el problema de naturaleza isomórfica, constituyen una cadena lógica en el paralelismo significante/significado saussureano, aplicado a toda noción de signo en calidad de unidades manifestadas.¹⁶ Dicha aplicación se activa a través de una operación individual que no es segmentación ni sistematización.

Estos procedimientos deconstructivos del signo, según Hjelmslev,¹⁷ deben también aplicarse a las figuras definidas como sucede en las unidades construidas,¹⁸ y ello con mayor razón, en el

12Cf. Greimas, J.A, 1972: Ibid., p. 12.

13Loc. cit.

14Loc. cit.

15Esto no deja de sugerir, la oposición señalada por A. G. Greimas, loc. cit., entre discours-énoncé et discours-énonciation.

16Ibid., p.13.

17Loc. cit.

18Loc. cit.

Hacia una forma musical accidentada ***Por Costin Mioreanu***

caso de lenguajes verbales de representación (discurso poético) o no-verbales (la visualidad planaria, tridimensional o musical).

En el discurso musical, la relación significante/significado, no está regida por leyes deterministas, sino más bien probabilísticas. Esta relación permanece fundamental en el caso del "hecho musical" (hecho semiótico particular dependiente doblemente de lo discursivo y lo figural) pero varía en función de ciertos factores:

- a) Factores objetivos: representados por la estructura organizativa del significante y sus diferentes convenciones cuyos valores permanecen esencialmente constantes.
- b) Factores subjetivos de valores continuamente variables: representados por el saber (competencia musical), la esfera de motivaciones que intervienen en el proceso comunicacional, el medio físico, psicosocial, cultural (lugar en donde se sitúa la acción de la comunicación), la estructura *fisio-psíquica-afectiva* en términos de generalidad, al igual que en términos de individualidad; dicho de otra manera, la estructura del destinatario.

Estructuras profundas, estructuras de superficie y estructuras de la manifestación

Aun partiendo de la hipótesis de la existencia de interacciones entre la actividad bioeléctrica del organismo y su producción de imágenes, sonidos y ritmos, así como entre dicha actividad y la creación artística en general, en la percepción del hecho musical conviene distinguir, por un lado, cierta realidad sonora exterior al organismo humano (que cumple la función de significante), por el otro, cierta reacción de las respuestas del organismo receptor a los estímulos del mensaje. Y dichas respuestas, no solamente dependen de la existencia de ciertos factores internos y ritmos biológicos, sino que además, se desprenden de la influencia del micro y el macro clima.

En este último tipo de condicionamiento debe incluirse también el factor artístico y social, lo que nos conduce a considerar la respuesta del destinatario como una comunicación de orden sonoro, es decir, como una respuesta filtrada por su vivencia psicológico-emocional-estética, cumpliendo así una función de significado.

Cada vez que el pensamiento se interna en el espacio designado por la producción artística, el mecanismo y el grafo inscritos en este trámite, dependen de un principio de funcionamiento curiosamente parecido.

De la inmanencia a la manifestación, el imaginario se transforma gradualmente, se convierte en presencia y la contemplación se materializa poco a poco en gesto-acción.

Hacia una forma musical accidentada
Por Costin Miereanu

Trabajaremos siempre con elementos simples pero que poseen un valor de "universales" lo cual nos permitirá el pasaje del saber íntimo y ocultado hacia un hacer en expansión y exteriorizado; asimismo se trabajará igualmente, a partir de "núcleos" provistos de una gran energía y de un carácter evidentemente sintético, capaces ambos, de prefigurar y contener simultáneamente todo el proceso ulterior.

Lo más importante no es siempre la idea o la "materia sonora" utilizada, sino los recorridos complejos y casi laberínticos a seguir o imaginar. Moverse en tal contexto, se asemeja bastante a un juego de niños sembrado de trampas y emboscadas, en donde paradójicamente, esas trampas, pueden estar configuradas de coerciones¹⁹ o de libertades de elección.

El recorrido que conduce de la inmanencia a la manifestación, está regido por tres planos que distinguiremos como: estructuras profundas, estructuras de superficie y estructuras de la manifestación.²⁰

La aplicación de este modelo (constitucional) en el enunciado musical, podría definir pertinentemente las etapas recorridas por un compositor en su proceso creativo. Por consiguiente, el proceso gestual que predetermina y preside cualquier acto artístico —en la medida en que define "las condiciones de existencia de los objetos semióticos"²¹— dependería de la naturaleza de las estructuras profundas.

El trabajo íntimo de "preformación"²² con todo su arsenal de signos y figuras combinatorias —que se convierte en una "gramática semiótica que ordena en formas discursivas los contenidos susceptibles de manifestación"²³— conformará el nivel de las estructuras superficiales.

Por último, el enunciado musical propiamente dicho (la partitura o el soporte sonoro), pertenecería al plano de las estructuras de manifestación, las cuales, aún cuando producen y organizan los significantes, siguen siendo "particulares (...) y son estudiadas por las estilísticas superficiales"²⁴.

19(N.T) El término "coerciones", debe ser entendido aquí, en su significado semiótico : el conjunto de obligaciones, voluntarias o involuntarias, conscientes o inconscientes, que contrae el individuo al participar en tal o cual práctica semiótica

20Cf. Greimas, 1970 *Du Sens*, Paris, Ed. Seuil, pp.135-136.

21Loc. cit.

22El término pertenece a G. Ligeti, cf. " De la forme musicale" en VH 101, 1/1970, pp83-84.

23Cf. Greimas, A. J., Ibid., p.136.

24Loc. cit.

Hacia una forma musical accidentada ***Por Costin Miereanu***

La "preformación" tiene por objeto preparar las condiciones indispensables para la manifestación ulterior, y constituye desde un punto de vista musical el **ANTE-TEXTO**.²⁵ Posteriormente, la "confección" de la partitura consiste en la construcción de un lenguaje de representación; la partitura en sí misma es una nueva manifestación, pero a nivel visual y no sonoro.

El proceso de realización de la obra musical, depende tanto de una semiótica de la acción como de una semiótica de la manipulación.

En realidad, el compositor (sujeto competente) es un manipulador, por lo general no violento y persuasivo, de los actantes del proceso comunicativo musical (intérpretes y/o público); mientras que otras veces, el compositor puede ser un manipulador decidido, unidireccional.

La partitura es depositaria de una competencia que implica sucesivamente las cuatro instancias de la formulación modal: querer/ saber/ hacer/ deber, y ello a través de una combinatoria que se precisará en función del estilo, carácter o forma de manifestación de una música determinada.

Articulada a la imagen del enunciado elemental del discurso narrativo, es decir, en función de la dicotomía sujeto/objeto en su relación sintáctica, el enunciado musical podría considerarse como un enunciado doble, equivalente. Por un lado, un en su carácter de acción (ya que contiene el programa de acción que permite la evolución de los actantes en un **hacer preformativo**) y por el otro, en su carácter de estado (ya que este se realiza a través de una conjunción/disjunción con los objetos **semio-musicales** y porque además la partitura escrita, "gráfica", establece un estado de cosas al definir esos objetos musicales, en una forma canónica.

Sería necesario plantear *a priori* que, en el discurso musical, las estructuras profundas dependen de un sentido no musical, traducible y traducido por todos los lenguajes. Las estructuras profundas del discurso musical, son estructuras de presuposición lógica que constituyen el conjunto de la organización formal y semiótica musical y que funcionan además en un nivel cognoscitivo. Si las estructuras profundas son equivalentes en música a las estructuras abstractas, para su operacionalidad será entonces necesario activar un proceso de integración de los materiales que permita la traducción de dichas estructuras, en lenguaje de representación.²⁶

²⁵Véase: Bellemin-Noël J., 1972 : Le texte et l'avant-texte, París, Larousse.

²⁶Los procesos de representación pueden ser la sonorización, la temporalización o la visualización.

Hacia una forma musical accidentada
Por Costin Miereanu

.....

A este nivel de funcionamiento, habremos proclamado la creación de una nueva perspectiva "escenográfica" del acontecimiento musical, con la incorporación de un lenguaje visual que va de lo figurativo a lo abstracto y que, introduce, además, ciertos mecanismos de funcionamiento de los mitos, utilizados como modelos generativos. Por consiguiente, la obra musical actualizada aparece ante nosotros como una estructura narrativa tanto en su aspecto profundo como en el figurativizado.

Hacia una nueva micro-estructura

Cualquier partitura que surja de una reflexión pluridisciplinaria, poli-artística y se realice gracias a combinaciones y estrategias que podríamos calificar de "escenografías imaginarias", cuestiona en sus fundamentos ciertos mecanismos conceptuales de la composición musical.

El trabajo de composición que describimos aquí, intenta una vez más sugerir el desplazamiento de la frontera entre "la compétence" (concepción) y "la performance" (interpretación) musical: la "música frástica" se contempla a partir de una nueva micro-estructura, reorganizada sobre bases no-figurativas y modelos constitucionales a menudo extraídos de ámbitos externos a la música.

Todo este sistema de conversiones entre diversos lenguajes de representación: **musicalidad-gestualidad-visualidad**, produce mutaciones espacio-temporales; "puestas en espacio" múltiples, a partir de una temporalización global de masas estratégicas que depende de una naturaleza musical.

Los procesos plurales, poli-artísticos, dan prueba de un cierto frenesí, y cierta satisfacción a la hora de revisar en detalle, la micro-estructura de diferentes tipos de discursos y formas del conocimiento, según una temporalidad profundamente musical, pero también dan prueba de la satisfacción que es reestructurar un hacer-musical global y sincrético, a partir de modelos generativos y transformacionales, celdillas, cribas y módulos exteriores a la música, según una figuralidad espacial.

Definida en función del concepto de "notación musical", en su acepción biunívoca, la partitura se amolda a un nuevo lenguaje de representación, de naturaleza plural: visual, sonora, gestual, táctil, olfativa.

Hacia una forma musical accidentada
Por Costin Mioreanu

Dotada desde un principio de una presentación específica y planaria, la partitura estalla, se multiplica, se desdobra, adquiere una estructura espacial, se vuelve escenografía musical objetual y actancial, se hace transportar, a través de una serie de mecanismos de desconstrucción y equivalencias que activan la conversión poli-artística, hacia un espectáculo-espacio-sonido- tridimensional.

Por consiguiente, tengo una concepción estratificada del proceso musical: semejante a las capas geológicas, *rhodoïds* transparentes que configuran un objeto semiótico plural, es decir, una plurisotopía.

La **fragmentación** de la partitura entra en metamorfosis y pasa de un estado plano a un estado de volumen. La partitura puede adquirir naturalmente, formas múltiples y variadas que van de la música "pura" a los montajes "multimedia", pasando por el "teatro musical"; no obstante la partitura "plural" también puede contentarse con conservar su aspecto tradicional (planario). En este caso, todas las alteraciones internas que aporta una concepción plus disciplinaria, poli artística, se concentrarían en el proceso compositivo en sí.

El trabajo sobre el envoltorio formal, orientado a la búsqueda de una nueva micro estructura musicalmente semiótica, me ha llevado a imaginar, en una primera etapa, las categorías sintácticas elementales, así como sus aspectualidades estructurales y, en una segunda etapa, a concebir los módulos de composición operativos aptos para prescribir la materia musical temporalizada.

Aspectualidades semióticas y aspectualidades musicales

Las categorías sintácticas elementales son aspectualidades semióticas de origen extra musical, muy frecuentemente modelizadas a imagen de los acontecimientos naturales y dependientes de lo discursivo y lo figural al mismo tiempo.

Algunas aspectualidades como: naciente, crepuscular, cenital, meteórica, envoltorio -surgen indirectamente de las situaciones musicales más típicas de la música serial y pos serial y también de los "objetos sonoros" de la música electroacústica.

Paralelamente, las categorías antes mencionadas dependen de la teoría narrativa del discurso, de las semióticas de la acción y la manipulación. Así, "naciente" expresa una aspectualidad incoativa y "crepuscular" una aspectualidad terminativa; una y otra señalan la noción de durabilidad. Por lo tanto, podemos decir que estas categorías se vinculan a la temporalidad.

Hacia una forma musical accidentada
Por Costin Miereanu

La categoría denominada proceso envolvente, cumple el rol de "trama matriz" y se identifica con el tiempo general del relato. En consecuencia, depende de una permanencia temporal y podemos considerarla como una iteración semiótica.

El proceso Cenital, por el contrario, pertenece más bien al orden de las aspectualidades espaciales, puntuales.

El proceso meteórico se asimila doblemente a las aspectualidades espaciales y temporales; en el espacio, dicho proceso activa un mecanismo de desplazamiento, de **no-retorno**; en el tiempo, define un continuo de silencio de una cierta duratividad, seleccionado puntualmente.

Cinco tipos de aspectualidades estructurales corresponden a las cinco categorías sintácticas elementales antes mencionadas:

Categorías sintácticas	Aspectualidades
1ºzenital	invariante
2ºnaciente	evolutiva
3ºcrepuscular	involutiva
4ºmeteórica	puntual
5ºenvolvente	flotante

La aspectualidad de tipo invariante, implica la repetición idéntica, lo que se traduce en una cierta acción de petrificación, de congelación. La invariancia depende de un estado cenital o axial ("mediodía-media noche") provisto de repeticiones rigurosas, idénticas que le confieren cierta estabilidad de cosa inmutable.

La aspectualidad de tipo evolutiva, implica la planificación de las intervenciones, de lo que se desprende una idea de transformación gradual, de naturaleza y aspecto variable que indica además una confirmación obstinada de la intervención. Así, la evolución depende de un estado naciente o incoativo y se comporta como una semilla sonora.

La aspectualidad de tipo involutiva implica la transformación gradual de sentido negativo; la fórmula se desvanece parcialmente, se pulveriza en cada enunciación y genera una acción de réplica a la primera formulación que se neutraliza por la activación de la cadena involutiva. La aspectualidad involutiva, depende entonces de un estado crepuscular o terminativo y clausura el discurso por una acción de erosión y extinción.

Hacia una forma musical accidentada ***Por Costin Miereanu***

La aspectualidad de tipo puntual implica la aparición meteórica: un carácter de acontecimiento excepcional. De esta intervención se desprende un aspecto de desencadenamiento, una acción de un nuevo punto de partida muy bien logrado. Esta puntualidad depende además de un estado meteórico, capaz de realizar un trazado excepcional que puede surgir en cualquier momento del desarrollo temporal. Asimismo, dicha aspectualidad puede revestirse de formas diferentes: fugada, explosiva, agujereada, empedrada, relato, etc.

La aspectualidad de tipo flotante, implica una acción de transformación "neutra" de la materia sonora, de la que se desprende cierta vacilación contemplativa de la enunciación; su acción sonora será por lo tanto de manera ondulada, como si ella fuera generada por el verbo "navegar". La aspectualidad flotante depende de un estado envolvente, de la trama-matriz que configura el espacio continuo que acoge los movimientos discontinuos de los seres sonoros.

Este espacio se reviste de aspectos de diversa índole, desde el más liso al aspecto más oscilante, ondulados como los acontecimientos naturales que podemos inscribir en el contexto de una cierta continuidad vacilante (olas, viento, fuego, lluvia, murmullos) y que representa la concreción de un concepto-imagen que podríamos denominar "silencio tejido"

De los modelos constitucionales a los módulos Composicionales operativos

Los modelos composicionales que describiremos se corresponden en un principio con lo que la semiótica ha denominado modelo constitucional - en el sentido de "estructura elemental ab quo, a partir de la cual se pueden deducir y progresivamente elaborar los elementos de una morfología y de una sintaxis".²⁷

Por un lado, he trabajado con modelos taxonómicos (que poseen una función sintagmática) y por el otro, con modelos de reescritura o de conversión que son en cierto modo modelos paradigmáticos.

Aquí, el término de modelo debe ser entendido en su acepción estrictamente lingüística, más que en su acepción tradicional de arquetipo o de "forma ideal preexistente",²⁸ es decir, como un "simulacro construido que permite representar un conjunto de fenómenos".²⁹

²⁷Greimas, A.J y Courtes, J., 1982 : *Semiótica : Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Versión española de Enrique Ballón Y Hermis Campodónico. Ed. Credos. Madrid, Vol. 2, pág 264.

²⁸Loc.cit.

²⁹Loc.cit.

Hacia una forma musical accidentada
Por Costin Mioreanu

La transposición de este "simulacro construido" al nuevo contexto, deliberadamente prospectivo que nos proponemos definir y realizar, exige la intervención de mecanismos semióticos de desembrague/embrague que van a constituir la operación de reescritura espacio-temporal³⁰ o de conversión.

El término semiótico de conversión se nos presenta entonces, como el procedimiento más rico, ya que, por un lado, contiene la noción de equivalencia y la de enriquecimiento o aumento del sentido, "excedente de significación"³¹ y, por el otro, una visión estratificada del ámbito analizado, "aprehendido y definido como una superposición de niveles en profundidad".³²

Esto nos conduce así a formas de naturaleza discursiva, que encuentran una equivalencia a través de la traslación,³³ la transmutación de ciertos parámetros en otros, en figuras espaciales y viceversa (figuras espaciales convertidas en enunciados temporalizados); pero también, obtendremos figuras de naturaleza crónica, temporal, transformadas en enunciados de "gelificados", congelados, coagulados, convirtiéndose así en inscripciones epitafias que dependerán a partir de ahora de la espacialidad.

En esta operación transitiva que es la búsqueda de una equivalencia, se consuma un gesto al margen de la norma.

Ahora bien, lo que nos parece significativo en el proceso composicional, pensado como pasaje y equivalencia, no es el distanciamiento del modelo inicial, del punto de partida de la conversión, sino los elementos provistos de un nuevo sentido que se incorporan paulatinamente en el proceso de la **reescritura espacio-temporal**.

A través de los mecanismos de desembrague/embrague que funcionan en los niveles espacial, temporal y actancial, podemos realizar varios tipos de acción:

- a) Segmentar y aislar los corpus puntuales de músicas preexistentes (deconstrucción) ; someterlas en "tiempo-detenido" a una serie de transformaciones tensionales y deceptivas³⁴ (camuflaje, estiramiento) para cambiar la aspectualidad puntual de los acordes en aspectualidad durativa (acorde-trama) y enmarcarlos finalmente en un nuevo contexto de "tiempo-desatado" y observar posteriormente con lupa, la

³⁰Reescritura, implica la acción de imitación-diferencial, de "repetición disfrazada" imitada del modelo.

³¹Greimas, A.J y Courtés, J., *op. cit.*, p.91, versión española.

³²*Loc.cit.*

³³Vocablo utilizado aquí en su acepción geométrica.

³⁴(N.T). Véase los términos de decepción y deceptor en Greimas, A.J y Courtés, J., 1982, Vol., pag102-103, Versión española.

Hacia una forma musical accidentada
Por Costin Miereanu

abundancia de micro células que experimenta el soporte de esas tramas (ventana abierta hacia adentro) : modelo blow-up.

- b) Encontrar la equivalencia sonora/visual de una imagen objetual-pictural-espacial: modelo pirotecnia (velas, luces, etc.).
- c) Encontrar la correspondencia sonora/visual de una estructura narrativa, polilógica, de tipo interferente, es decir, que presenta la intrusión no-periódica de cuerpos extraños en una acción continua: modelo polílogos.
- d) Encontrarle una nueva acepción -no evolutiva y a-funcional a los mecanismos y situaciones musicales o cognoscitivas simples, elementales, como iteratividad, transitividad, inmovilidad, apertura, conclusión, cadencia, etc. : modelo mecanismos elementales.
- e) Desviar de su contexto de funcionamiento distintos mecanismos como por ejemplo, la cita, los textos-acción, los residuos de técnicas musicales o, realizar una "alteridad"³⁵ de la desviación por medio de una reproducción borradura denominada "copia de la copia"³⁶ : modelo desviado.
- f) Encontrar las equivalencias sonoras de una estructura narrativa de tipo "laberíntica" en una forma "teatralizada", accidentada en el desarrollo del discurso musical, y que reúna a su vez los relatos (estructuras duras, topológicamente accidentadas) e "islas blandas" (estructuras extendidas, de leve densidad): modelo laberintos.

Con el vertimiento micro-estructural, el modelo de planificación se transforma en modelo composicional operativo, a partir del cual, el trabajo de competencia engendrará los diferentes tipos de composiciones musicales.

De esta manera, a partir de un núcleo común, se activa una red proliferante de arborescencias y canales comunicacionales que articulan, en el tiempo o en el espacio, los conceptos que adquieren así un valor de **recorridos generativos**.

La descripción del funcionamiento de los modelos constitucionales así como sus vertimientos de sentido (módulos operativos) dependen de un análisis de la técnica composicional, que apuntan desde un punto de vista semiótico, la elaboración de ciertas reglas de conversión.³⁷

³⁵Ibíd. p.13.

³⁶Según término de Jadodic Davorin, 1979, cf. Copie de la Copie: Tesis de Doctorado del tercer ciclo. Universidad París 8.

³⁷Empleado aquí en su sentido Hjelmsleviano y aplicado a la dimensión sintagmática y discursiva de la semiótica.

Hacia una forma musical accidentada ***Por Costin Miereanu***

Así, dicha técnica compositiva posee un carácter de clave para el conocimiento³⁸ de nuestra orientación artística presente ya que, como diría Adorno: « la técnica es la figura que revela el enigma en las obras de arte, y esa figura es a la vez racional y abstracta»³⁹

Algunas aplicaciones: desarrollo de los polílogos y laberintos

Una cierta linealidad de funcionamiento y de vertimiento en el paso del modelo al módulo debe señalarse en cuanto a las aplicaciones de los blow-up y las pirotecnias. A partir de los polílogos, las cosas se han vuelto progresivamente más complejas. Cierta concepción aún borrosa, "molecular", del discurso musical, comenzaba a estar seriamente afectada y puesta en duda por la naturaleza propia de los mecanismos de estratificación interferente.

La técnica de los polílogos, activa una conversión que podríamos definir como analógica, en el mismo sentido que del modelo al vertimiento no estamos obligados a señalar el paso de la espacialidad a la temporalidad o viceversa, pero la conversión opera entre dos ámbitos de lo discursivo, y va desde un enunciado narrativo "polilógico", interferente,⁴⁰ o de un enunciado fílmico⁴¹ (enunciados aparentemente lineales y no obstante atravesados, aquí y allá, por incisivos "relámpagos" de cuerpos extranjeros) hasta un enunciado voluntariamente no evolutivo y concebido como una plurisotopía, constituida de varios niveles de transparencia o de interferencia.⁴²

Del modelo al vertimiento, la analogía es pertinente en la presencia característica de los diversos tiempos del enunciado musical —lo que se traduce como una cierta **policronía**⁴³—, y de varios espacios del enunciado musical - lo que equivale a una cierta politopía. Los diversos estadios de esa plurisotopía constituirán a menudo un grupo de tres, con funcionamientos semejantes, diferentes u opuestos que se orientan del paralelismo a la simultaneidad.

- ✓ -un proceso envolvente (una estructura de "acogida" continua que cumple la función de trama-matriz);
- ✓ -un continuo atravesado de tipo constelación (con densidad variable no periódica)

³⁸cf. Adorno. Th. W.: L'universel et le particulier en Théorie esthétique. Ed. Klincksieck. Paris.1974, pág 283.
³⁹Loc. Cit.

⁴⁰Aquellos utilizados por Phillippe. Sollers.

⁴¹Aquellos utilizados por Luis Buñuel.

⁴²cf., Costin Miereanu: Aquarius, para dos pianos y dos percusiones. Ediciones Salabert. Obra grabada en CD Salabert Actuels/Harmonia Mundi, SDC 8803/ HM 83.

⁴³(N.T). El término de *policronía* pertenece a antropólogo Edward T. [The Silent Language, 1959] y lo utiliza para describir la habilidad de atender múltiples eventos simultáneamente, en contraposición a los individuos y culturas "monicronos" que tienden a manejar eventos secuencialmente. Véase

Hacia una forma musical accidentada
Por Costin Miereanu

- ✓ -fragmentos, islotes, archipiélagos discursivos (esparcidos a lo largo del proceso envolvente, y no obstante dependientes de la discontinuidad).

La estructura y el funcionamiento del modelo "polílogo" se aproxima a la definición de Julia Kristeva del "discurso" polílogo a propósito de "H" de Philippe Sollers: un discurso « sometido a un enunciado multiplicado, estratificado, heterónimo » (...) ni monólogo frástico ni diálogo alocutorio, sino elevación del sentido frástico (...) a la potencia de una infinidad abierta dado que están abiertas las posturas posibles frente a su decir.⁴⁴

Así pues, el texto musical sería "un diálogo plural y un acto alocutorio con respecto a la instancia de la propia lengua."⁴⁵

Más allá de los límites "frásticos", el texto musical (en nuestro caso), tiende hacia un transfinito "abriéndose hacia una continuidad quebrada, en la que un intervalo preciso encierra el valor del sentido y la significación"⁴⁶

Lo que caracteriza el tipo de desarrollo que hemos denominado "polílogo", es primeramente su constitución de naturaleza particular, como superposición de varias entidades discursivas en una textura de conjunto basada principalmente en la intercalación e interferencia de sentidos realizados por alternancia de los diferentes tipos de estructuras. Esto constituirá una configuración de grupo que se aleja de la lógica lineal, inmediata, directa, para convertirse en un aspecto de tendencia "laberíntica".

La evolución en el tiempo de los diferentes archipiélagos sigue siendo una transformación de tipo evolutivo; con la diferencia de que aquí, no existe nunca una continuidad de evolución, a posteriori de lo que se ha anunciado; el hiato está siempre presente como suspensión en enunciación y transformación. En consecuencia, la lógica evolutiva del discurso musical sufre una sacudida, aparece "estallada" en un mosaico polilógico e implícitamente policromo. El transformacionismo evolutivo es sistemáticamente interrumpido y transformado en un evolucionismo "diferido". De esta manera, se activa toda una gama de aspectualidades en forma de archipiélagos, a la que accedemos mediante una labor sutil de transformaciones matizadas, que van de la repetición idéntica hasta la oposición involutiva pasando por una diferenciación esporádica, flotante (indecisa), o evolutiva.

A menudo, los compositores —ofuscados por un deseo "beethoveniano" desmedido de controlar, por oposición categórica, los elementos temáticos del discurso musical, y el deseo

⁴⁴Kristeva, J., 1977, Polylogue, París, Seuil, p.187.

⁴⁵Loc.cit.

⁴⁶El intervalo sería la frase en el caso de "H" de Phillipe Sollers, o bien las células musicales aisladas, en nuestras piezas como por ejemplo Aquarius o Planetarium (Ediciones Salabert Eas 17224 París).

Hacia una forma musical accidentada
Por Costin Miereanu

de activar una red "dialéctica" de *amasado y transformación* de partículas elementales dotadas de fuerza energética como la célula o el motivo— han olvidado la ventaja infinita que posee la música sobre las otras creaciones artísticas temporalizadas, gracias a la técnica de la transformación gradual, a las transiciones, al trabajo insensible y continuo de las variaciones, multiplicaciones, fusiones, inversiones, sustituciones, metamorfosis y anamorfosis.⁴⁷

Con la aplicación del modelo polilógico o interferente he intentado muy particularmente hacer perceptible este tipo de trabajo. El conjunto de archipiélagos debe comprenderse aquí, como un espacio en donde cada intervención se comporta como un proceso de "repeticiones y variantes del relato"⁴⁸

Por otra parte, es evidente que no podemos hablar de « la interferencia constante entre las diversas versiones "objetivas" y "subjetivas" de la acción»⁴⁹, como en el caso de los relatos de Robbe-Grillet de los que habla Gerard Genette; sin embargo, sería conveniente retener la noción de interferencia. Una interferencia en alguna medida no fiable y que no distingue « objetividad » de « subjetividad », ya que, en realidad, los fragmentos de los discursos configurados por los archipiélagos son también arbitrarios y subjetivos.

No obstante, el efecto de la interferencia es « la multiplicación de las iteraciones, los retornos, los ecos, señalando asimismo, las diferencias sutiles y las semejanzas turbadoras»⁵⁰ y no solamente, entre los objetos y los personajes sino también, entre los diferentes episodios de un mismo relato. Parafraseando a G. Genette, podemos puntualizar lo siguiente: en el polílogo, la acción no tiene desarrollo.

El aspecto evolutivo se encuentra neutralizado por interrupciones sucesivas, las continuaciones interferidas y diferidas y los relatos se vuelven dudosos « como bosquejados y borrosos, indefinidamente interrumpidos y retomados »⁵¹; la acción llega así a replegarse «sobre ella misma, multiplicándose a través de variaciones simétricas o paralelas »⁵²...

En este nuevo tipo de espacio representado por el polílogo, « la invención se desarrolla según un *ars interveniendi*; la intersección es de naturaleza heurística y el progreso es el

47Genette, G: Figures I. Ed. Seuil, Paris, 1966, pág. 8.

48Ibid. p.86.

49Loc.cit.

50Loc.cit.

51Ibid. pp.87-88.

52Toda región es una intersección, un nudo de interrelación (...) Serres, M., 1972: HERMES II, *L'interférence*, París, Ed. Minuit, p.11.

Hacia una forma musical accidentada
Por Costin Miereanu

entrecruzamiento (...).⁵³ El polílogo eleva el concepto de interferencia al rango operatorio y cultiva ante todo « una filosofía del transporte: intersección, intervención, intercepción ».⁵⁴

Los mecanismos elementales han impulsado el proceso de explosión del flujo sonoro: la simultaneidad de múltiples máquinas celulares, ritmos, frecuencias y timbres configuran un sistema aislado de tipo « caja negra», semejante a una vitrina de relojero y dan un golpe desestabilizador a la percepción detallada de tipo causal analítico.

En el nivel de la macro-forma, las obras surgidas de la aplicación de los mecanismos elementales, se distinguen por un cierto estatismo: la estratificación pasa aquí por una coexistencia « pacífica », por una cierta ausencia del conflicto. Su desarrollo temporal, depende en escasa medida de una morfología del discontinuo y de la noción de catástrofe. Tal desarrollo podría compararse con las suspensiones de "modèles de sagesse".⁵⁵ Imaginarios que conservan su estabilidad y están concebidos como casos extremos de equilibrio perfecto⁵⁶ entre lo homogéneo y heterogéneo en la dialéctica⁵⁷ de Stéphane Lupasco.⁵⁸

Las desviaciones con sus usos anti conmemorativos y a veces irreverentes, se sumergen aún más en el discontinuo y articulan los enunciados «disnarrativos»,⁵⁹ las segmentaciones irracionales⁶⁰ o las falsas conexiones.⁶¹ Se trata aquí de un desarrollo de la forma musical aún más delicado, más cinematográfico, debido a una cierta imprevisibilidad, más o menos surrealista de los encadenamientos.

En el caso de los laberintos, el modelo convertido en módulo compositivo operativo, es ante todo un mecanismo de síntesis que recupera los fragmentos de aplicación de otros modelos, en una amalgama de encabalgamientos.

Del *blow-up*, los laberintos han retenido la idea de detención de la imagen, así como la pluralidad de los campos de visión en profundidad (ampliaciones sucesivas: ojo, lupa, objetivos macros, microscopio).

53Ibid. p.13.

54Ibid. p.10.

55Nicolescu, Basarab: *Nous, la particule et le monde*, París, Ed. Le Mail, p.215.

56Ibid., p. 198.

57Ibid., p. 199. B. Nicolescu, prefiere la utilización del término "dialéctica" para distinguirlo de las "tridialécticas" de Stéphane Lupasco.

58Autor del libro: *Le principe d'antagonisme et la logique de l'énergie Prolegomènes à une science de la contradiction*, París, Ed. Herman, 1951.

59Deleuze, G., 1985: *L'image du temps*, Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, Paris, Ed. Minuit, 1985.

60Ibid. pp.362-363.

61Ibid. p.53.

Hacia una forma musical accidentada
Por Costin Miereanu

De los modelos pirotécnicos, se desprende una predilección por la idea de consunción (acción y efecto) temporal y los movimientos extremos (inmovilismo y velocidad excesiva).

Del polílogo, surgirán las continuaciones diferidas, el evolucionismo vía cero, ya que suspendidos por un calderón, los encabalgamientos interferentes así como la concepción de estratos profundos, se encuentran segmentados por las plurisotopías.

De las desviaciones y los mecanismos elementales, los laberintos han dado más importancia al uso contextual y no conmemorativo de los objetos preexistentes, a los procedimientos de suspensión del tejido negativo, y exclusión del texto primero de referencia, así como a la utilización de ciertos materiales predilectos como los « Abfälle». ⁶²

La técnica de los laberintos desarrolla la idea de conversión analógica puesta en práctica por los polílogos; de los modelos al vertimiento, la conversión se produce igualmente entre dos ámbitos del discurso: de un enunciado narrativo «laberíntico»⁶³ en el estilo de Robbe-Grillet o de Borges, a un enunciado musical cuya forma y desarrollo temporal - ambos precisos y complejos a la vez- presenta un relieve particularmente accidentado. Una forma compleja, teatralización del desarrollo que mezcla superficies blandas y arrecifes cortantes; estructuras achatadas (continuas y peliculares) y estructuras rocosas (discontinuas, catastróficas, surcadas y abismales); una forma temporal que «será necesario seguir en detalle, sin descuidar sus curvas, estremecimientos, incertidumbres, cambios súbitos de dirección, inflexiones, iteraciones, ligeros retornos ...». ⁶⁴

La multiplicación, el desdoblamiento de los materiales-sujetos y los materiales-objetos, a través de variaciones involutivas, reflexivas, simétricas o paralelas en las que se apoya nuestro modelo de laberinto, nos conducen a múltiples acercamientos con este espacio privilegiado: ese espacio paradójico que es el laberinto en el universo literario y psicológico de Robbe-Grillet.⁶⁵ Se trata aquí, como lo señala acertadamente G. Genette, de una " región desconcertante del ser en donde se dan cita, en un azar de confusión rigurosa, los signos reversibles de la diferencia y la identidad»⁶⁶ [que] es en realidad en un «estado puramente musical». ⁶⁷

⁶²El término pertenece a Dieter Schnebel.

⁶³... "funcionando a la manera de un sistema complejo de espejos, falsas ventanas y cristales sin reflejos", Genette. G.: Figures I, p.88.

⁶⁴Ibid. p.87

⁶⁵Ibid. p.89

⁶⁶Ibid. p.89

⁶⁷Ibid. p.88

Hacia una forma musical accidentada
Por Costin Mioreanu

En el relato Robbe-Grilletano, relato encabalgado y de «visiones reflexivas» la interferencia constante entre las diversas versiones objetivas y subjetivas de la acción, tiene como efecto natural: «la multiplicación de las iteraciones, retornos, ecos, señalando asimismo, las diferencias sutiles y las semejanzas turbadoras»⁶⁸ no solamente, entre objetos y personajes, sino entre los diferentes episodios propios del relato.

El proceso se encuentra un poco invertido en toda esa evolución «laberíntica» que emana del compositor y no del escritor; semejanzas y diferencias se aplican en principio a las mismas instancias del discurso sonoro, dentro del modelo composicional que hemos denominado Laberinto. En un trámite de anti memoria musical de olvido, llegan a extenderse a causa de una **disfuncionalización** del acto *compétent-performant* de las relaciones de los personajes, lugares, objetos, y logran además una teatralidad confesada en el nivel de la forma musical, donde sujetos y objetos se interaccionan entre sí y se confunden.

Revelar las relaciones existentes entre micro estructura y desarrollo temporal es fundamental para el análisis de los laberintos; estas relaciones se definen ante todo a través de una estructura de densidades y de características de orden tímbrico, pudiendo a veces ser asistidas por las espacializaciones y topografías particulares de la emisión sonora.

La activación de filtros deformantes o de conversiones sucesivas (diversas «copias de la copia») y la presencia de trampas y emboscadas en los recorridos de realización, señalan la configuración de una forma musical «herida» surcada por un relieve «engañoso».

En consecuencia las obras «laberínticas» serán todas extremadamente diferentes y diversificadas. El modelo "laberintos", de la misma manera que otros modelos anteriores, no es verdaderamente un esquema de forma, un molde único general y diferentemente aplicable; el modelo "laberintos" es ante todo un conjunto de esquemas y formas, una infinidad de moldes elásticos que interactúan en un sistema morfo-dinámico. En las otras técnicas composicionales existía ese aspecto métrico y geométrico que desaparece en los laberintos. Su aplicación como modelo depende esencialmente de la sistematización y la modelización, ya que el verdadero sistema está constituido de una multitud de sub-sistemas.

Por lo tanto, nos encontramos plenamente en un universo topológico, en donde cada transformación se ve sometida a una fragmentación; el continuo estalla y se vuelve discontinuo; la geometría de figuras adquiere el aspecto flexible de una materia elástica.

⁶⁸Ibid. p.87

Hacia una forma musical accidentada ***Por Costin Mioreanu***

Lo que prevalece ante todo en el modelo de los laberintos es la idea de desplazamiento : un viaje, un desplazamiento más o menos lineal o sinuoso, una «odisea» que, no obstante, da prueba de un objetivo, de una fuerte motivación, o bien una marcha errante, caminata, desplazamiento sin rumbo, a los cuatro vientos...

Hacia una estrategia compositiva del discontinuo

La considerable evolución de las concepciones semióticas, en el sentido de una apertura se orienta sobre todo a semióticas sociales y estéticas, a investigaciones en los funcionamientos planarios y espaciales, a la experiencia del "fractal",⁶⁹ los modelos de *morfogénesis* y la *teoría de catástrofes*.⁷⁰ En suma, una cierta tendencia hacia las formalizaciones de segunda generación⁷¹ nos ha permitido reconsiderar paso a paso nuestras propias concepciones frente a la idea de lo narrable (particularmente en lo que concierne a los recorridos narrativos, generativos, temáticos, figurativos, como en lo que respecta a la articulación y adecuación temporal de los esquemas narrativos del discurso musical).

Beneficiándose así de las adquisiciones de los montajes multimedia y de otros objetos poli artísticos, estos tipos de **forma musical** se proponen trabajar el discurso sonoro propiamente dicho y el discurso musical puro, como una escena teatral. En consecuencia, la música adquiere cierta gestualidad escondida y por tanto implícita en su desarrollo: cierta teatralidad resurgida del olvido y a la que está íntimamente ligada.

Tras el estallido de la forma evolutiva, dialéctica, que produce en cierto modo el maximalismo de la Klangfarbenmelodie weberiana y expresada a un nivel de temporalidad de entramado caleidoscópico, después de las depuraciones trazadas por las constelaciones boulezianas, las masas estáticas de Xenakis, o las superficies borrosas, inciertas y no directivas de J. Cage, nos parece posible ahora, reconsiderar esta problemática ardiente y controvertida.

Beethoven, Liszt, Brahms o Wagner están hoy más cerca de nosotros de lo que hace treinta o veinte años; cierto número de universales del lenguaje en el aspecto formal propio del siglo 19, reencuentran sutilmente una especie de segunda juventud. Deseo aclarar que estoy muy lejos de clamar por un retorno al pasado, del paseísmo o de las diferentes nociones de lo "neo"

⁶⁹Mandelbrot, B., 1975. : *Les objets Fractals*, París, Flammarion.

⁷⁰Thom, R., 1980. : *Modèles Mathématiques de la morphogenèse*, París, Christian Bourgois.

⁷¹Petitot, J., 1983. : *Théorie de catastrophes et structures sémio-narratives*, en Actas semióticas V. CNRS/EHESS, pp.5-37.

Hacia una forma musical accidentada
Por Costin Miereanu

. Se trata simplemente de pensar de otra manera la forma musical, en términos de "tiempo azaroso" de dialéctica caprichosa; la forma como linealidad (continuo) y catástrofe (discontinuo).

Lo errante, la deriva en el tiempo y el espacio del escucha, se vuelve entonces, una empresa arriesgada, a la manera de los cuentos maravillosos en los que se plantea un gran número de pruebas - por analogía, calificantes, decisivas, glorificantes. En ese sentido, la música contiene una cierta narratividad latente, que depende de la existencia de un esquema narrativo canónico; la música puede relatarse a sí misma, se puede localizar en espacio y tiempo, y admite sus propias interrogaciones y dilemas, dudas o improntas estilísticas y estéticas. Los personajes de esta escena imaginaria no son más que sus propios componentes: las estructuras musicales.

Las estructuras del discurso musical experimentan en el tiempo las transformaciones tensionales que las realizan o las sancionan.

Los esquemas de la forma musical se presentarán entonces como una sucesión de elementos establecidos, restablecimientos, rupturas de obligaciones contractuales.

Lejos de retomar la idea de un programa literario anecdótico, pintarrajeado a imagen del poema sinfónico del siglo 19, henchido hasta la saciedad por el énfasis de un romanticismo exacerbado, con edificios formales complejos y movidos, accidentados y atravesados por fallas, emboscadas, trampas y "alfombras mágicas", podemos más bien reconsiderar estos esquemas dentro de una perspectiva de síntesis.

La forma será comprendida como el catalizador de un *polystyllisme* soberano, que se toca con una cierta decontracción, de múltiples micro estructuras a veces diametralmente opuestas o, a veces complementarias y que por esta causa entrarán dentro de una perspectiva post-poli-artística de los objetos y agregados sonoros neutros, dentro de materiales completamente integrables.

Entre los parámetros del sonido trabajados recientemente, los considerados como metatérminos, parámetros de segunda generación, la densidad de distribución (acompañada de su noción fundamental de entropía), así como las transformaciones del envolvente, adquieren una importancia cada vez más grande.

Por extensión dirigida hacia los niveles sintáctico y tópico, la entropía y el envolvente se convierten en elementos de una extraordinaria importancia para la forma musical - tanto en su acepción analítica, es decir tiempo-detenido o en su desarrollo temporalizado.

Hacia una forma musical accidentada ***Por Costin Mioreanu***

Las categorías sintácticas que hemos aplicado, luego de una primera reflexión semiótica del montaje plurivalente de la forma musical (estructuras nacientes, crepusculares, cenitales, transitorias o pulverizadas) dan prueba ahora de un vertimiento de contenido musical aún más detallado y que dependen de un pensamiento post-serial post-moderno. Estas categorías se encuentran hoy subordinadas a la noción de densidad de distribución, y se expresan ante todo sobre el plano de la microforma a través de la noción de articulación convertida en tablero de mando de una verdadera topología de las formas, basada en las transformaciones, el montaje, la ruptura y la entalladura.

La separación manifiesta nueva, obtenida así, convierte la forma musical en una entidad más compleja -enriquecida anteriormente por los esquemas y modelos espaciales o temporales, más o menos externos a la música- y la trabaja cada vez más, como modelos de la morfogénesis sujetos a una dinámica inter-relacional de catástrofes elementales y de catástrofes de diferentes dimensiones.

La transformación de una figura en otra, la fractalización de los esquemas y las variantes posibles de la forma, van a instaurar en la composición musical, una concepción evolutiva esencialmente topológica y no lineal, a la manera de un *gouvernail princeps*; la composición musical se presenta entonces como el desenlace de una estrategia composicional en donde los recorridos laberínticos opcionales, decisiones, accidentes, tachaduras, retro-lecturas, invalidaciones, desapariciones, efectos de "mascara" o exclusiones, coexisten y son la razón misma de su funcionamiento.

Ponemos así en marcha, un tipo de forma musical discontinua, a imagen de los contornos geográficos, dentro de una perspectiva *in progress*, nómada, como una deriva de continentes, una forma errante, en movimiento perpetuo.

Estructura esponjosa de la forma musical

Decía al comienzo de estas páginas que el presente texto es el fruto de una concepción poli artística y pluridisciplinaria de la composición musical.

Imaginemos una trama, imagen fractal del perfil de una costa y esto como una representación de la interdisciplinaria.⁷² Las disciplinas especializadas, se presentan como islotes que miramos de cerca. Un breve distanciamiento será apenas necesario, para que nos sea revelada

⁷²Bruter, C-P, 1985, *Topologie et perception*, en Bases mathématiques et philosophiques, Vol. 1, París, Maloine

Hacia una forma musical accidentada
Por Costin Miereanu

cierta unidad de esa imagen; cuanto más grande es la distancia, también nuestra perspectiva tenderá en mayor medida hacia una pluridisciplinariedad.

Por mi parte, he intentado plasmar este distanciamiento poli-artístico por medio de una reflexión semiótica aplicada a la elaboración de la forma musical en su progresión temporal.

Desde lejos, todos los puntos del contorno que se ven, parecen pertenecer a una misma trayectoria, algo así como una nube, una foto tomada desde un avión o un satélite. Entre lo macroscópico y lo microscópico, conseguiremos una multitud de planos confundidos - diversos grados de percepción, detalles, contornos, relieves y profundidades.

Desde muy lejos, la forma musical podría entenderse como esta trayectoria única en nube. Cada continuo musical parece un calderón distendido, acorde único, cadencia suspendida, burbuja de aire, dilatación de un tiempo pulsado; desembrague, pero más bien embrague, expulsión fuera del contexto, pero más bien retorno al epicentro; como si la cadencia hubiese sido excluida de un "micro-clima" temporal.

Una forma desmesuradamente estirada, extendida, "pelicular" convertida en el recipiente de una perpetua herranza armónica: una verdadera música transitoria sin salida real.

Primer salto hacia adelante, zoom, blow-up. Los perfiles aparentemente nítidos "se disuelven en un halo de puntos salpicado de rosarios de islotes",⁷³ vemos aparecer un grano muy fino, indiscernible a escala precedente.

Dentro de ese halo, cercado virtual, la acción sonora - marcha errante, deriva - se vuelve dudosa, flujo-reflujo, apertura/clausura, trazado/borrado, detención de la imagen, tiempo flotante... Dirigirse hacia una cosa; ir, venir, regresar; construir, dudar, detenerse, volver a partir: " movimiento progresivo y movimiento regresivo del epicentro hacia el epicentro".⁷⁴

Segundo salto hacia adelante, zoom, blow-up. El rosario de islotes de la etapa precedente, estará reemplazado por una sucesión aún más discontinua, de esos islotes que revelarán a una escala reducida, la estructura global⁷⁵ de éste. Descubrimos así, calcada sobre el continuo, sobre el flujo-reflujo, la isotopía del discontinuo: heterogéneo, archipelífero. Un sistema de vasos comunicantes, tirantes, salidas, entradas, ventilaciones, puntos de abastecimientos, configuran una verdadera red vial de carreteras repletas de trampas y emboscadas: geografía de laberintos.

⁷³Ekeland .I., 1984, : Le calcul, l'imprèvu, París, Ed. Seuil.

⁷⁴Jagodic, D., op. cit., p.76.

⁷⁵"En la música existe a veces, una antinomia fundamental entre la estructura global y la estructura parcial..."
 cf. Boulez, P., op.cit., p.16.

Hacia una forma musical accidentada
Por Costin Miereanu

Nuestro viaje "hacia las entrañas" de la forma musical, hacia lo microscópico, se torna progresivamente una íntima mezcla de orden y desorden... Las trayectorias aparentemente regulares de las escalas precedentes se nos aparecen cada vez más perturbadas a la medida de las escalas inferiores: "Bajo la regularidad aparente, macroscópica (...) [encontraremos] abundantes accidentes microscópicos, *comme une particule qui nous paraît au repos se révéle sous le microscope agitée par le mouvement brownien*⁷⁶". El relieve de la forma musical se vuelve cada vez más accidentado: la estructura debe ordenar las transiciones o las articulaciones entre movimiento previsible (desencadenamientos de olas con una trayectoria central) y movimiento irregular, caótico (carruseles y fugas rotatorias de trayectorias periféricas).

Cada vez aún más cerca de las entrañas de esa red tabular que es la forma musical: verdadera esponja, estructurada de cavidades de diversas tallas; vemos entonces aparecer una estructura jerárquica sumamente compleja y donde "*cada islote, es un microcosmos y la imagen fiel del conjunto que contiene a su vez, otros islotes aún más pequeños, y así sucesivamente.*"⁷⁷

En el alma de esta forma musical accidentada extraordinariamente accidentada, pululan las multitudes de conceptos sencillos, elementales, en forma de "anillo de moebius" que funcionan como entidades mono estructurales, como organismos unicelulares; los micro-movimientos, en las micro-relaciones de fina mecánica de relojería. Los micro-cuerpos musicales (pulsaciones, centelleos, repeticiones, golpes) componen estos mecanismos elementales que se ramifican cada uno de ellos según los husos horarios inauditos, sobre las orbitas condenadas a veces al no-encuentro de la articulación.

De alguna manera, toda esta función de punto, de mira y de contexto, ficción o realidad...

Hogar de los espejos con sus aspectos miriápodos, cristal estrellado por las perturbaciones brownianas, esponja surcada por los macizos y las excavaciones de sus articulaciones y estructuras, "reloj flojo", todos ellos, articulando los tiempos hipotéticos, visionarios, o los tiempos salvados de algún naufragio de la Atlántida —tal es hoy la forma musical, compleja, accidentada.

Mi propia reflexión se apoya, al lado de una teoría narrativa, semiótica y las modelizaciones surgidas de la morfogénesis y de la teoría de catástrofes, sobre un ejemplo musical de una topología sonora "avant la lettre" de aquellos que considero como los grandes maestros

76. Ekeland, I., op. cit., p.55.

77Ibid. p.61.

Hacia una forma musical accidentada
Por Costin Miereanu

conceptuales de la forma musical occidental accidentada y de la "dinámica de un forma lesionada": Jean-Philippe Rameau y Pierre Boulez.⁷⁸

Tejiendo una estrella⁷⁹ con las "puntas del presente" en los "mantos del pasado,⁸⁰ el desarrollo temporal agitado de una forma musical accidentada, así como las estructuras abismales de Derrida, inscribe el fundamento de su duplicidad: huida y conquista del campo musical, identidad del microscopio y el macroscopio.

78C. Miereanu entrevistado por Paul Méfano. Texto publicado en el disco Harmonia Mundi, SCD 8803.

79Bachelard, G., 1949 : "*La rêverie travaille en étoile...*", **La Psychanalyse du feu**, París, Gallimard, p.32.

80Deleuze, G., op. cit., pp.129-164.