

LOS MODOS DEL MOVIMIENTO

Por Claude Ballif

Cuando un compositor se las ingenia para invertir las imágenes (puesto que es con ellas que se compone), el tiempo no obstante, no se invierte.

Tomemos por ejemplo, el célebre *rondó* de Guillaume de Machault intitulado *Ma fin est mon commencement*. Aquí, el compositor ha plasmado sobre el pentagrama una serie de imágenes simétricas que corresponden a los sonidos y que reflejan su mundo musical: un cierto mundo sonoro.

Ma fin est mon commencement es una obra que podemos leer recorriéndola tanto de derecha a izquierda como viceversa con su cumbre en el justo medio. Pero en realidad, esta obra ha sido escrita para ser escuchada del comienzo al final en el sentido unívoco del tiempo.

Y ahora me corresponde a mi de hacer un comienzo.

Todos ustedes conocen ese juego que consiste en coger una piedra chata y lanzarla sobre la superficie del agua con la idea de hacerle rebotar. El fenómeno sonoro en la duración, es más o menos equivalente; existe un comienzo o un arranque que se desarrolla en saltos sucesivos diferentes, y luego un final: el fenómeno desaparece. He aquí un fragmento desprendido del tiempo.

Dejemos rebotar una pelota de ping-pong: sus evoluciones rítmicas son irracionales. La pelota fragmentará en la duración, ciertos valores sutiles que no pueden ser medidos con valores proporcionales.

Por otra parte; en el fenómeno sonoro, se ha intentado de evidenciar algunos de sus puntos comunes con la filosofía (me refiero específicamente, a la filosofía hindú, en donde el sonido representa la imagen de la vida: su nacimiento, duración, entretenimiento y en fin su extinción). Este fenómeno es la base de toda resonancia, y en toda obra musical, en sus diferentes momentos, encontraremos de manera más o menos elaborada, un comienzo, un trayecto y un final.

Esta idea de períodos y simetrías ha interesado enormemente al pensamiento matemático. Los fenicios por ejemplo, definían la música como la "ciencia de los círculos".

Pero, no puedo hablar aquí como matemático ni tan poco como filósofo, no deseo abordar la música de manera sensible; deseo plegarme tan sólo a la "estructura temporal", es decir, al tiempo, o para ser aún más preciso : examinar las diversas maneras de las cuales dispone el compositor para organizar el tiempo ya que tiempo y movimiento musical, se encuentran íntimamente ligados; y esa manera de estructurar el tiempo o más bien, de organizar el movimiento y estructurar el tiempo, es lo que revela el carácter propio de cada compositor.

Es entonces de manera voluntaria, alejando toda consideración afectiva —que encontramos por otro lado, muy a pesar de la recepción de una obra musical— un compositor que ceñiremos como un "geómetra del tiempo".

Así, se pueden revisar ciertos aspectos técnicos-musicales de manera temporal, y darles además, un estatuto de acción mucho más general o global, y esto, sin necesidad de recurrir a la estética de una época o a una valoración histórica.

No es porque el leitmotiv percibido por ciertos compositores como Weber, Berlioz, etc., y sistemáticamente utilizado por Wagner, haya probado su operabilidad durante una época, que deba condicionar las obras posteriores; de la misma manera, no es porque ciertos compositores hayan utilizado la serie de doce sonidos que ésta, sea la biblia de los compositores de la postguerra. En música hemos de obrar a partir de una base; y en sus determinaciones particulares, esa base es un convenio.

Afortunadamente, la existencia aún de esa base, no es un criterio inflexible. Para nosotros los compositores, es tan sólo una delimitación de la frontera del pensamiento.

Voy entonces a analizar ciertas nociones, vistas solamente bajo el ángulo del tiempo. ¡El cronos de los relojes es un tiempo bastante tranquilizante!

En música poseemos también nuestros relojes: ellos nos indican en donde estamos y adónde vamos. De igual manera, ellos nos precisan el lugar de nuestra partida, así como el lugar y momento donde debemos detenernos. Examinemos seguidamente el utillaje que sirve a todo este proceso.

Nadie ignora: se ha de establecer siempre una distinción entre armonía y melodía. Diremos que la armonía se refiere primeramente a la "armonía de las estructuras entre ellas", por consiguiente : medida del tiempo; posteriormente, la melodía, de naturaleza aún más compleja, posee dos funciones bien distintas: por un lado su devenir en el tiempo (existencia de un fenómeno que nos obliga a continuar, a seguir), por el otro, el diseño del trayecto de una trazo, en el cual cada sonido sucesivo, no es más que el relevo de una figura prontamente circunscrita por el oído.

Así, regresamos a la imagen **de la piedra chata** rebotando sobre el agua: hubo durante algún momento, pequeños acontecimientos que fragmentaron la duración en un conjunto de ciertas partes. De esta manera, en ese simple diseño que es la melodía, habrá al menos las estructuras del tiempo que son a su vez, estructuras armónicas; pero, no estructuras armónicas con A mayúscula, ya que no se trata del gran reloj, sino del pequeño.

Todo esto nos conduce a constatar que los intervalos sobre los cuales trabaja el compositor, tomarán los calificativos de consonante y disonante; y entiendo por esto, la consideración de la materia sonora no bajo el ángulo del tiempo, sino bajo aquél del movimiento, y aún cuando alguno de esos intervalos permiten un estatismo, mientras que otros favorecerán un cierto dinamismo, siguiendo el

territorio sonoro sobre el cual han sido establecidos. El "territorio sonoro" es a la vez el lugar inscrito en el tiempo y la forma de mi tiempo.

La práctica del análisis musical desde un punto de vista estático y también dinámico, nos revela que no existe una posición técnica privilegiada en ninguno de sus dos aspectos. El aspecto estático de una obra, permanece aún finalizada su audición; pero si en algún momento del movimiento, una nota se pone a durar más que otra, entonces, dicho estatismo dependerá del contexto musical, ya que cada sonido considerado en sí mismo, puede continuar el discurso o volverse un sonido de referencia. Y corresponde al compositor de inventar esos puntos, esas redes, que va a estructurar la estática y la dinámica.

En la práctica composicional, la nota musical, o un cierto complejo sonoro, no son concebidos como un pasaje. De esto nos percatarnos por ejemplo, en el momento que el compositor, desea terminar la curva de una pieza y prepara una cadencia que frenará o apagará el movimiento, favoreciendo así un campo de aterrizaje. EL escucha no tiene más que esperar el final...Hay un "suspenso"... Y allí, en eso que huye y va a morir, espejo de un tiempo agotado, se retornará al punto de partida, y todo el material utilizado no habrá sido más que un pasaje en la duración.

En el tiempo musical —tanto en obras tonales como atonales— no existe el reposo ni el movimiento absoluto. De hecho, muchos compositores creen aún que la música tonal nace de manera "natural"...Aquí, tan solo es natural las distancias entre las notas, es decir, los intervalos, ya que el sistema que se apoya sobre las estructuras de reposo con el objeto de organizar el movimiento, como sucede efectivamente en el caso de la música tonal, no es más que una convención practicada voluntariamente por el compositor; y si éste no respeta más esa perentoria estructura de reposo que es la cadencia perfecta, deberá establecer entonces, otras estructuras de reposo y movimiento.

Para generar el movimiento sonoro, es necesaria la existencia de un cierto estatismo; es necesario un poco más de movilidad aquí y un poco menos allá; posiblemente así, constataremos la presencia de lo sonoro, y de un tiempo en acción.

Con las estructuras tonales, se ha intentado crear un movimiento que se ejercita en el reposo, un cierto reposo dado por las diferentes cadencias. Explorada esta experiencia, nos damos cuenta que el movimiento podía aun ser establecido, y no a partir de las estructuras de reposo, sino desde las estructuras en movimiento, de las cuales se favorecerán las más agitadas.

Sin entrar en detalles de construcción, constatamos que el compositor adopta simplemente el utillaje más apropiado con la materia sonora escogida. De hecho, el compositor se debe de ser un buen y fino geómetra, para así alejar de él, ese topógrafo que no hace más que tomar medidas para luego catalogarlas.

Es necesario organizar el tiempo. Y cuando pretendo que el compositor debe ser un buen geómetra, no debe entenderse que él se proponga tan sólo la espacialización del tiempo - eso correspondería a hacerle obrar como un mecánico, un físico, a separarle de su objetivo profundo de creador. Y si llamo al compositor : geómetra del tiempo, es porque él transpone la duración sobre espacio; y si también es cierto que la geometría nos hace tomar consciencia del espacio, la música entonces, nos hace tomar consciencia del tiempo. El tiempo para un compositor es sin comienzo ni fin.

Desde el primer momento que se escribe una nota¹, se constata que ésta ha durado un cierto tiempo y habremos de organizar la obra a la medida de ese momento preciso más o menos regular del movimiento. Si ese tiempo es regular, será una "medida de tiempo", directamente asimilable a un metro estándar. Si el tiempo es irregular, van a intervenir entonces, las reparticiones de organización posibles de un metro regular que permitirá una lectura práctica, pero sin alterar la vida de esa célula caprichosa. Por consiguiente, es partiendo de ésta sensible realidad musical que el compositor se apropiará del tiempo, y es con las sonoridades, notas e intervalos que el creador tomará plenamente consciencia de ese tiempo. De esta manera el acto se realiza a pesar del músico que tan sólo es geómetra que por analogía.

La música tiene necesidad de la instauración de convenciones. Este arte divino, tan ligero, está horriblemente mancillado por necesidades materiales. Se conocen por ejemplo, las infraestructuras de la música del Medioevo: aquellos instrumentos absolutamente bárbaros, anti musicales, ilógicos, incluso insensatos que utilizaban los compositores de la gran época polifónica, no obstante, se conocen también los magníficos resultados. Hago referencia sin duda alguna, a los prodigiosos motetes del *Ars Nova*.

Pero también deseo referirme a ese aparataje de los tenores o del *cantus firmus* del período polifónico posterior. Simplifiquemos: Usted se encuentra reunido con algunos amigos, y le dice a uno de ellos " Tu vas a cantar una canción conocida y nosotros vamos a improvisar alrededor de esa ella. Efectivamente, dicha pieza fijará la duración de la improvisación: esa canción que ya existe, como un incentivo, como un esqueleto. Pero además de la duración, esa canción conocida, a través de su estructura, dará forma a la nueva pieza, aun cuando ésta pueda desaparecer a la audición.

De la misma manera, conocemos el bajo continuo de la musica del barroco, el cual podríamos comparar, a los arcos arbotantes en arquitectura y que al comienzo se justificaban por una necesidad estructural, convirtiéndose posteriormente en entablillados ornamentales.

¹ Es entendido que no pensamos en una nota como entidad única, sino como despliegue sonoro de un tiempo futuro que está allí presente.

El bajo continuo tocado en el grave del clavecín, desaparecerá poco a poco a causa de su pesadez y encumbramiento. Efectivamente, una vez comprendida esta regla, el oído ya estaba preparado a integrarlo; se sabía que una pieza comenzaría y terminaría, con ciertos reposos aquí y allá más o menos semejantes. El impulso musical no quería continuar a dejarse estrangular por los esquemas estructurales, sino por el contrario, arrojarse en un tiempo libre, desprovisto de barricadas. Así cada época, por un deseo de cantar mejor, necesita de un trampolín que no perjudique la puesta en orden general, tan importante en música para la libertad de su *tempus*.

La época contemporánea a su vez, con sus preocupaciones de medida, utilizo con acierto el método serial, al emplear la totalidad de todos los sonidos temperados. Y puesto que hemos admitido de manera definitiva que la escala "natural" no existía verdaderamente en la práctica; que tan sólo era una escala entre otras escalas, que en realidad habían 12 sonidos necesitando una organización, la serie entonces se consiguió un procedimiento de estructuras más antiguo.

Este procedimiento tuvo su utilidad durante cierto período, y lo tiene aún para reconocer de manera elemental el lugar y la identidad de la nota. No obstante, hoy día, sabemos que el sonido, la nota, el punto negro escrito sobre la partitura, no tiene nada de un elemento sencillo y por consiguiente manipulable. El sonido es un elemento sumamente complejo; de hecho, sin entrar en el dominio de la física, y nada más que escuchando el sonido de las campanas, el músico se dará cuenta inmediatamente que no existe virtud particular que obligue a un sonido de dirigirse hacia otro.

En definitiva, el sonido procura al músico la posibilidad de transmitir el movimiento; él contiene una riqueza de actividad ambiental. El sonido puede también permanecer solo, único, de la misma manera que puede atraer otros sonidos. El sonido puede presentar también una cierta superficie, un campo de acción que une o aleja.

Para proceder como imagen (y no deseo hablar de armonía, ni tampoco del timbre), la materia del sonido se vuelve densa, resumiendo en ella todo el universo sonoro. Así, podemos imaginar una música que estaría hecha de una inmensa gran nota y que nos revelaría su nacimiento, evolución y final.

Con esto deseo aclarar que a través de la orquestación, se debe construir la nota: una sola gran nota que se orquesta. Asistimos entonces al fenómeno de amplificación, algo así como cuando lanzamos un pedazo de pan a los pescaditos; ellos se aproximan, se reagrupan: universo vibratorio inmóvil. O aún: un árbol con su estructura, una cierta forma, las hojas aparecen cada vez más y finalmente, una gruesa hoja, verdor establecido donde se esconde la infraestructura.

El sonido puede resumir en sí mismo todo el universo sonoro; y el movimiento que él contiene será condicionado por él mismo. Este movimiento puede ser continuado o rechazado. Y es allí donde la voluntad, el saber-hacer del compositor va a intervenir. Si él ha contemplado durante algún

momento (*que de sujets à admirer dans l'alentour sonore, et qu'elle volupté de s'y perdre!*), el compositor recordará que la bella definición que se haya dado de la musica es ; *ars bene movendi*. No a la escucha del sol o de las montañas, sino de las obras musicales en su realidad interior, en su desarrollo temporal, nos percatamos, muy a pesar de la variedad extraordinaria de los detalles, de la existencia de un mismo proceso general del movimiento. Existe un fijo sonoro, existe un móvil, o existen los móviles. Existen los fijos y los móviles, alrededor de los cuales el oído percibe los cambios, y esos cambios hacen tomar consciencia al escucha, de un tiempo que pasa y no regresa.

Traducción: W. Montesinos