

ORGANIZANDO EL TIEMPO: REFLEXIONES SOBRE FORMA Y PERCEPCION EN MUSICA

FRANCISCO KRÖPFL

Nombre: Francisco Kröpfl, Compositor, docente e investigador (Buenos Aires, Argentina, 1931).

Dirección: Laboratorio de Investigación y Producción Musical (LIPM), C.C.R., Junín 1930, Bs.As. (1003), Argentina. E-mail: kropfl@mail.retina.ar

Areas de interés: Música, morfología, musicología, acústica.

Premios: Beca Guggenheim (EE.UU.) de composición musical, 1977-78; “Magistère” en el Concurso Internacional de Música Electro- acústica de Bourges, Francia, 1989; Premio Municipal, 1995; Premio Nacional, 1997.

Publicaciones y/o Exhibiciones: Kröpfl, F. (1983) Reflexiones sobre el fenómeno musical, Buenos Aires: Agrupación Nueva Música.

Kröpfl, F. (1988) “L’écriture du Temps”. Música y Filosofía, Lyon, 1988.

Kröpfl, F. (1988) “A method of rhythm analysis”. Departamento de Música de la Universidad de Columbia, Nueva York, 1988.

Kröpfl, F. (1996) “Experiences et reflexions sur la Musique Electroacoustique”. En: Esthetique et Musique Electroacoustique. Bourges: Academie, Institut International de Musique Electroacoustique.

Kröpfl, F. (1997) “A proposal for the analysis of E. M..”, En: E. et M. E. Bourges: Academie, I. I.de M. E.

Resumen: *Se abordarán algunos aspectos de la problemática de la forma en música, especialmente aquellos relacionados con los funcionamientos básicos de la percepción, ya sea en el sistema tonal o en las nuevas concepciones surgidas a partir de la disolución de aquel. En este sentido, la jerarquización estructural del sonido propia de la música electroacústica -una de las tendencias más radicales de la música contemporánea- exigió una atención especial a los rasgos distintivos del sonido en sí que condujo a nuevos criterios de organización de la continuidad formal.*

El tema de la continuidad ha estado siempre presente en mi música a través de la búsqueda de soluciones formales. Son inherentes a esta problemática: la distribución eficiente de puntos de tensión, proporciones correctas entre unidades formales, redundancias innecesarias, cortes sintácticos prematuros, etc.

La disolución del sistema tonal clásico y los esquemas formales asociados a él, vigentes desde el siglo XVII hasta el siglo XIX, se inicia a fines de la primera década del siglo XX. Disolución que dio lugar a nuevos y a veces inesperados modos de tratar la continuidad, así como las constantes estructurales hacia fines de los años '50 y comienzos de los '60. Una de las modalidades drásticas en este sentido fue una manera particular de concebir el tiempo, reflejado en ciertos modos de formalización. Eran frecuentes en aquellos

años, obras basadas en la sucesión no lineal y variable de estructuras predeterminadas, enfoque que daba por tierra con la concepción de una forma orgánica siempre igual a sí misma. Son ejemplos extremos de esta modalidad la Pieza XI de Karlheinz Stockhausen para piano o la obra para orquesta *Available forms* de Earl Brown, donde se impone una duración total no determinada de la obra, a consecuencia de ciertas reglas de selección y combinación propuestas por el autor. Al mismo tiempo, dentro de la obra total de Stockhausen encontramos algunas de ellas relacionadas con experiencias que dan lugar, no sólo a la abolición de una forma temporal estable sino a la supresión de la continuidad musical misma, al permitir que el público entre o salga a piacere de la sala de conciertos en el curso de una interpretación.

Las propiedades de un sistema fuerte como el sistema tonal clásico, sin duda garantizaban una coherencia y unidad a priori aunque no necesariamente aseguraban un “fluir” musical consistente; el logro de una “forma eficaz”, como diría Susanne Langer, es atributo del artista.

Se ha dicho que la música es la materialización del tiempo, más aún, la representación del tiempo biológico; un proceso de crecimiento que se justifica en cuanto genera en el oyente una sensación indudable de unidad en su despliegue formal, en su duración. En este sentido, rescato lo que el director de orquesta, Daniel Barenboim, señaló respecto a este tema: “la música posee ciertos rasgos biológicos, como si al escucharla uno percibiera un componente orgánico y participara en su crecimiento y desarrollo”(percepción de una continuidad orgánica, podría decirse).

¿Qué factores a priori aseguran en la música tonal tradicional la organización de la forma? Por lo pronto, reglas de selección y combinación codificadas en el orden de las alturas (repertorios de escalas, acordes y progresiones). Los desvíos, “las transgresiones creativas”, se apoyan en estas reglas. De no menor importancia son también los siguientes criterios: un ordenamiento “redundante” del tiempo derivado de la pulsación y la métrica, una concepción discursiva basada en el desarrollo de motivos (ideas generadoras), una sintaxis que favorece la construcción simétrica, elevados índices de redundancia determinados por las reiteración y recurrencia de unidades estructurales, y, por último, la adherencia a modelos formales compartidos.

El arte contemporáneo ha provocado cambios dramáticos al introducir una asimetría generalizada así como también la no repetición –cambio constante–, y la adopción de procesos discursivos elípticos que determinan condiciones perceptivas más complejas.

La buena noticia es que a cambio del debilitamiento de un sistema fuerte como el sistema tonal se abrió un camino para la exploración y profundización de “universales” de la forma en el tiempo, que en verdad estuvieron siempre ahí –subyacentes– en todo acto creativo. Las búsquedas llevadas a cabo en las primeras décadas del siglo XX permitieron comprender que era posible resolver las funciones estructurales propias de la tonalidad clásica - que parecían inamovibles. - mediante otros procedimientos igualmente válidos.

MUSICA ELECTROACUSTICA

El creciente interés en la exploración de los materiales sonoros en sí ha sido también un factor sustancial de cambio en la estética musical contemporánea. El sonido, de ser “portador” de estructuras de altura-ritmo, pasa a ser función estructural “per se”. El interés en otorgar a las propiedades del sonido un rol esencial en la articulación de una composición indica una reorientación con consecuencias estéticas decisivas como lo demuestra el desarrollo de la música electroacústica. Pierre Schaeffer, el iniciador de la música por medios tecnológicos a fines de 1940, denominada música concreta, subraya tangencialmente la importancia de las propiedades físicas del sonido como factores de organización formal al proponer la “escucha reducida”. La misma, aplicada a sonidos cotidianos grabados con micrófono, era un modo de abstraerlos de su carácter referencial. La articulación formal mediante una continuidad paramétrica del proceso musical, aplicando los rasgos distintivos del sonido, es sin duda el nivel básico para el logro de la unidad estructural de una composición electroacústica.

A un nivel más general serán, como siempre, factores de organización de la sintaxis: la permanencia, los grados y densidad de cambio, el retorno de unidades estructurales; asumidas ahora primordialmente por los “objetos sonoros”.

Queda por verse qué nuevos desafíos formales plantean estos “objetos sonoros”, cuya complejidad sensible a nivel de la recepción es mayor a la de los motivos melódico-rítmicos de la música tradicional, a los que en cierto modo sustituyen.

A esta complejidad deben agregarse, como he enunciado anteriormente, las tendencias generales de la música actual: la asimetría, la no-redundancia, los procesos elípticos, etc. Asimismo se impone una nueva modalidad perceptiva, rasgo inseparable de la composición electroacústica, que denominaría “microatención”. Esta nueva modalidad perceptiva estaría centrada en la evolución interna de la materia sonora -la textura del espectro sonoro- y enfatizada por la amplificación en la reproducción a través de parlantes. La continuidad de la atención a lo largo de este “barrido microscópico” es un factor crítico en términos perceptivos por cuanto que de ella depende la captación de la unidad formal.

En la música electroacústica la naturaleza de la materia sonora misma en todas sus dimensiones es determinante para la organización de una forma consistente. Se trata de una verdadera “encarnación del tiempo”, que en vez de utilizar una sola dimensión –como la altura en el sistema tonal- recurre a la totalidad de los atributos del sonido. Este conjunto de rasgos distintivos que conforman, según la denominación de Schaeffer, el “objeto sonoro”, modelarán una estructura formal signifiicante a través de su manipulación artística, constituyendo el “fluir” semántico” de la obra.

UNA ULTIMA REFLEXION SOBRE EL TIEMPO MUSICAL

En tanto oyente y compositor, experimento una paradoja: como oyente, mi conciencia del tiempo (subjetivo) es anulada al estar confrontado a un proceso de originalidad-

redundancia bien balanceado (forma eficiente según Susanne Langer). En cambio como compositor, mi finalidad es la de relacionar “eficazmente” los elementos sonoros y lograr una continuidad formal, lo cual me exige una permanente conciencia de un tiempo cronométrico.

Es privilegio del compositor llevar a cabo una formalización del flujo sonoro que, por su eficiencia, sumergirá al oyente en la “metáfora del movimiento”; la esencia de la experiencia musical, como diría el compositor y teórico Joseph Schillinger.

Referencias

Langer, S. (1954) *Philosophy in a New Key*, New York: Harper & Brothers Publishers.

Schillinger, J. (1943) *The Mathematical Basis of the Arts*, New York: Philosophical Library.

Stockhausen, K. (1957) “...wie die Zeit vergeth...”, En: Herbert Eimert y Karlheinz Stockhausen, eds, *Die Reihe*, Wien: Universal Edition.