



**UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO**

**PROYECCIÓN DE TEXTO A MATERIALES MUSICALES
Mapeo como proceso creativo**

Tesis o AFE para optar al grado de Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte

DANIEL LARRAÍN VIAL

Profesor patrocinante: Andrés Carlos Alberto Claro González

Santiago de Chile, año 2023

Resumen

La investigación aquí consignada indaga en procesos de proyección y de autolimitación creativa implicados en el ámbito de la composición musical mediante un método llamado “mapeo” de textos, que utiliza técnicas de codificación y cifrado para derivar distintos tipos de materiales musicales a partir de las múltiples capas estructurales, semánticas e implícitamente sonoras del lenguaje escrito. El uso del mapeo de textos se observa a lo largo de toda la historia de la música de arte occidental, de manera embrionaria en la práctica de la *criptografía musical*, empleada por diversos compositores para insertar contenido textual codificado en sus obras, y llevada a cabo comúnmente al disponer notas en la partitura de manera tal que la sucesión de sus nombres – sean sílabas (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si) o letras (C, D, E, F, G, A, B), según la tradición – formen palabras, tales como “BACH” (B=Si bemol, A=La, C=Do, H=Si, en clave alemana). A partir del siglo XX, con el surgimiento del dodecafonismo y otras alternativas al sistema tonal, se hace posible plantear nuevos métodos de composición basados en el mapeo de textos (p.ej., los de O. Messiaen y F-B. Mâche), que generen y organicen no sólo alturas (notas), sino también materiales pertenecientes a otros aspectos del medio musical (forma, ritmo, timbre, etcétera), consolidándose así una concepción particular del proceso creativo como proyección (del texto a la partitura), que a la vez implica una operación de autolimitación creativa, en la medida en que las particularidades del texto elegido determinan convenciones autoimpuestas que proyectan el resultado sonoro.

Abstract

The research presented here investigates processes of projection and creative self-constraint involved in the field of musical composition through a method called "text mapping", which uses encoding and coding techniques to derive different types of musical materials from the multiple structural, semantic, and implicitly sonorous layers of written language. The use of text mapping is observed throughout the history of Western art music, in embryonic form within the practice

of musical cryptography, employed by various composers to insert encoded textual content into their works, and commonly carried out by arranging notes in the score in such a way that the succession of their names - whether syllables (do, re, mi, fa, sol, sol, la, si) or letters (c, d, e, f, g, a, b), according to different traditions - form words, such as "BACH" (B=B flat, A, C, H=B natural, in German nomenclature). From the 20th century onwards, with the emergence of dodecaphonism and other alternatives to the tonal system, it became possible to propose new compositional methods based on text mapping (e.g., those used by O. Messiaen and F-B. Mâche), which generate and organize not only pitches, but also materials belonging to other aspects of the musical medium (form, rhythm, timbre, etc.), thus consolidating a particular conception of the creative process as projection (from text to score), which at the same time implies an operation of creative self-constraint, insofar as the particularities of the chosen text determine self-imposed conventions that project the sonic result.

Agradecimientos

Para empezar, quisiera expresar mi sincero agradecimiento al profesor patrocinante, Andrés Claro, cuyo estímulo y aportes fueron cruciales para la elaboración y concreción de esta tesis. Además de sus reflexiones agudas, que permitieron esclarecer momentos aparentemente inabarcables del proceso de reflexión teórica, debo agradecer la calma con la que me guió a través de las etapas formales del proceso, y sobre todo el entusiasmo que mostró por este particular proyecto.

Agradezco también a mis compañeros del Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte, con quienes tuve el agrado de intercambiar ideas provenientes de las más diversas disciplinas, y a los profesores de los vívidos seminarios en los que participé a lo largo de los años de estudio, que ayudaron a enriquecer significativamente los conocimientos que dan forma a este texto: Rodrigo Zúñiga, Miguel Ruiz, Federico Galende, Sergio Rojas, Jean Paul Grasset y Pablo Oyarzún.

Asimismo, debo destacar el valioso aporte de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile (ANID – ex CONICYT), cuya Beca de Doctorado Nacional hizo viable este proceso de investigación.

Por último, me siento profundamente afortunado de contar con el apoyo de mi mujer Silvana Iriondo, y de mis hijas Luisa, Rita y Ester, quienes han debido tolerar la intensidad hermética de mi trabajo de investigación, a lo largo de un extenso período que incluyó momentos de agitación social y encierros por crisis sanitaria. Las quiero.

Índice

Resumen.....	i
Agradecimientos.....	iii
Índice.....	iv
Introducción.....	1
Capítulo 1: Delimitación del campo de estudio.....	8
<i>Mapear o describir...8 Del texto a la partitura: criptografía musical...12 Expansión del mapeo: del embrión del criptograma a un sistema de composición...16 El problema del contenido semántico...17 Materialidad textual a materialidad musical...20 Autolimitación creativa y generatividad...22 El compositor dialéctico...24 El bagaje del Oulipo...27 Hacia una teorización del mapeo de textos...30</i>	
Capítulo 2: Aproximación histórica.....	34
2.1. Criptografía musical	
<i>Criptografía desde el origen de la notación musical...34 El nombre de BACH...39 Bach, BACH, B-A-C-H...41 Más allá de B-A-C-H...59 Schumann, o la imaginación como un lugar de palabras...61 Edward Elgar y los detectives criptográficos...77 El lema de Shostakóvich...90 El símbolo en la dialéctica entre intención y materiales...99 Del juego a la creación en la página escrita...101</i>	
2.2. Expansión del criptograma en un contexto post tonal.	
<i>La emancipación del criptograma...103 eSACHERe...108 Criptograma como elemento estructurante en ‘Les mots sont allés...’ de Luciano Berio...110 Texto a patrones rítmicos vía clave Morse en ‘Messagesquise’ de Pierre Boulez...115 Abecedarios musicales...123 Criptografía como método de composición en ‘Méditations’ de Olivier Messiaen...126 Los modelos lingüísticos de François-Bernard Mâche...135</i>	
Capítulo 3: Aproximación teórica.....	150
3.1. Música y lenguaje	
<i>Le cas Messiaen...150 La música no es lenguaje (según Mâche y Adorno)...154 Distracciones...161 Criptografía musical y lenguaje...162</i>	
3.2. Melodía y vocalidad	
<i>Del texto cantado a la partitura instrumental...169 Vocalidad de la música instrumental...171 Monodia o polifonía: Mattheson contra Bokemeyer...177 Melodía o armonía: Rousseau contra Rameau...184 Melodía y dibujo...190 Amelodismo...191</i>	

3.3. El auditor en la tensión entre idealidad y materialidad	
<i>La función del compositor...</i>	197
<i>Conciencia desalienada, pensamiento mítico, escucha heroica...</i>	211
<i>Correlato programático relegado al proceso de composición...</i>	215
3.4. Proyección.	
<i>Creación musical en el papel...</i>	228
<i>El cielo nocturno a la partitura: Etudes Australes de John Cage...</i>	234
<i>La pared de Da Vinci y otras ideas de Mâche sobre proyección...</i>	241
<i>Proyección como transformación...</i>	248
3.5. Autolimitación creativa	
<i>Autolimitación y tradición...</i>	252
<i>Constricciones oulipianas...</i>	256
<i>Clinamen oulipiano...</i>	265
<i>Clinamen en la composición musical en base a mapeo de textos...</i>	268
<i>Autolimitación, generatividad y clinamen...</i>	271
3.6. Generatividad	
<i>El eje orden-desorden...</i>	276
<i>Generatividad y subjetividad: posible inédito...</i>	281
<i>Serialismo y el "langage communicable" de Olivier Messiaen...</i>	285
<i>Generatividad en el mapeo de textos...</i>	288
Capítulo 4: Ejemplificación.....	291
<i>Un texto como presencia subyacente...</i>	291
<i>Vocales y vocalidad...</i>	295
<i>Texturas cósmicas...</i>	296
<i>Miniaturas...</i>	300
<i>Ópera sin palabras...</i>	303
<i>Montaje sintáctico...</i>	310
<i>Hablar o dejar hablar...</i>	315
<i>Bibliografía.....</i>	319

Introducción

La tesis que presento a continuación elabora teóricamente diversas temáticas relacionadas con un enfoque creativo que previamente he explorado desde mi propia práctica de composición musical, en el marco de un recorrido de investigación/creación. Habiendo probado diversas maneras de componer en base a textos, a partir de una concepción que considera al texto como potencial modelo estructural – a ser *mapeado* y traspasado al ámbito musical –, me he dedicado durante mi período de trabajo en el Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte, ofrecido por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, a complementar esta experiencia de creación con una indagación tanto en la historia de la composición en base al mapeo de textos como en las connotaciones filosóficas y estéticas asociadas a ella.

El texto actual, que presenta los resultados de dicha investigación, se ha estructurado en cuatro secciones: un Capítulo 1 introductorio, que presenta las temáticas principales a desarrollar en detalle en los capítulos siguientes, y que funciona, en cierta medida, como resumen de las principales ideas de la tesis; un Capítulo 2 que sustenta la relevancia del método del mapeo de textos a través de la detección detallada de su presencia constante y su evolución a lo largo de la historia de la música; un Capítulo 3 que se aproxima teóricamente a esta práctica creativa, tanto mediante una indagación teórica e histórica en la problemática relación entre música y lenguaje (abordada en los capítulos de *3.1. Música y lenguaje*, *3.2. Melodía y vocalidad*, y *3.3. El auditor en la tensión entre idealidad y materialidad*), como a través de una teorización de los rasgos definitorios del método de composición en base al mapeo de textos (*3.4. Proyección*, *3.5. Autolimitación creativa*, y *3.6. Generatividad*); y, finalmente, un Capítulo 4, donde presento mis propias exploraciones del método, en un ánimo de esbozar su potencial.

En términos metodológicos, el trabajo de investigación se llevó a cabo en instancias de lecturas de textos teóricos, análisis de obras y realización de ejercicios de composición en base al mapeo de textos.

Con respecto a los textos revisados, el núcleo principal está dado por un complemento entre los escritos de Theodor Adorno y los de François-Bernard Mâche. Ambos autores indagan en la relación entre música y lenguaje, establecida aquí como un flanco crucial en la consideración de un método de creación musical basado en textos, llegando a conclusiones similares. Paralelamente, en lo que refiere al proceso creativo, Adorno reflexiona sobre la subjetividad creativa en el siglo XX, proponiendo la figura de un “compositor dialéctico”, sometido a su propia decisión de autolimitación creativa, mientras que Mâche expone una concepción de composición musical en base al uso de modelos, permitiendo sustentar una noción de creación como proyección. A su vez, un tercer referente bibliográfico clave lo constituye John Cage, cuyas ideas son puestas en tensión y en relación con las de Adorno y Mâche, permitiendo teorizar el rasgo de generatividad del proceso de mapeo de textos, y contribuyendo a una discusión sobre la función del auditor.

Fuera de este núcleo central, otra figura de importancia significativa para este trabajo es la del criptólogo y musicólogo inglés Eric Sams, cuyos textos sobre criptografía musical incluyen estudios detallados de la obra de Robert Schumann y una entrada de *criptografía musical* para el diccionario New Grove, donde aborda tanto métodos criptográficos basados en signos musicales como el uso de criptografía en la creación musical, presentando la obra *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* de Olivier Messiaen como punto álgido del desarrollo de esta práctica. Por su parte, los escritos del mismo Messiaen han dado la oportunidad de abordar en esta tesis problemáticas relacionadas con la música programática, en el marco de la tensión entre música y lenguaje, cuya historia aparece expuesta aquí, enfatizando particularmente el momento del Barroco temprano italiano marcado por el surgimiento de la ópera y una subsecuente ‘lingüización’ de la música instrumental.

Saliendo del ámbito musical, y como última fuente bibliográfica a ser mencionada dentro de una instancia metodológica de lectura de textos, esta tesis toma a los escritos teóricos del grupo literario francés Oulipo como referente central para tratar la posición del autor en procesos de autolimitación (constricción) creativa, a la vez obteniendo de la teoría oulipiana conceptos claves para el análisis de la autolimitación en el mapeo de textos, tales como *andamiaje* y *clinamen*.

En cuanto al análisis de obras, el trabajo cubre un amplio espectro de composiciones, con el fin de establecer una continuidad del uso del mapeo de textos a lo largo de la historia, en ciertos casos limitándose a detectar la presencia de criptogramas en obras dadas, y en otros considerando pertinente un análisis más profundo de su construcción. Esto último ocurre particularmente en casos de obras de compositores cuyo trabajo se ha caracterizado por el uso del mapeo de textos – el caso de J. S. Bach y subsecuentes encriptadores del nombre B-A-C-H, y los casos de R. Schumann, E. Elgar y D. Shostakóvich, como creadores de sus propios criptogramas – y/o en aquellos donde el método se utiliza de manera estructural y expansiva, como en *...Les mots sont allés* de Luciano Berio, *Messagesquisse* de Pierre Boulez, la ya mencionada *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* de Olivier Messiaen y en diversas obras de François-Bernard Mâche escritas en base a modelos textuales. En particular, las obras de Messiaen y Mâche ofrecen el corpus principal de la discusión sobre la aplicación del método de mapeo de textos en la práctica compositiva, siendo complementado por el análisis de la obra *Études Australes* de John Cage, compuesta no en base a un texto, sino a mapas de estrellas, y que da luces sobre el funcionamiento de un método autolimitado y generativo de creación basado en un gesto de proyección.

Pese a que se mencionan obras más recientes, tales como *Speakings* (2009) de Jonathan Harvey, *Passagen* (2013) de John Zorn, y *Dark Waves* (2007) y *Become Ocean* (2013) de John Luther Adams, el núcleo de análisis se encuentra en obras de la segunda mitad del siglo XX, como momento de expansión del uso del mapeo de textos, y de su perfilamiento como potencial método de composición. En este sentido, más que agotar la mención de obras compuestas siguiendo este método u otros afines, lo cual llevaría a una lista de compositores y obras que abarquen hasta el presente, el análisis de obras está enfocado en ilustrar su funcionamiento y sus connotaciones, manteniéndose, por lo tanto, al interior de lo que podríamos llamar el canon de la historia musical occidental.

Culminando este recuento de la metodología del trabajo, una serie de ejercicios de composición realizados por mí, que ocupan un capítulo más breve al final de la tesis, el que se propone tanto para ejemplificar el uso de ciertos recursos y sus implicancias teóricas, como para tener en mente

la experiencia de una aplicación práctica del método, a manera de vivencia que permite intuir y luego comprobar su funcionamiento en obras de otros compositores.

Tras la revisión de la estructura de la tesis y de las consideraciones metodológicas que se siguieron en su elaboración, es posible esbozar su articulación teórica. La pregunta fundacional de la tesis es en qué medida y bajo qué condiciones se puede considerar al mapeo de textos como un método de composición, y cuáles son las características estéticas que lo definen. De esa pregunta se desprende la propuesta central que activa la investigación, la cual lleva a cambiar la manera de considerar la práctica común y extendida de la criptografía musical, desplazando la atención desde su uso como medio de encriptación de contenido secreto hacia su impacto en la materialidad musical, es decir, hacia su consideración como un método de composición musical en base al mapeo de textos. Este desplazamiento implica indagar en (I) la tensión entre la dimensión conceptual y la dimensión material de la obra de arte, un primer gran problema estético-filosófico que se verifica particularmente en la relación entre música y lenguaje, lo que es específicamente pertinente para una práctica que toma elementos del ámbito del lenguaje escrito, cuya función primordial es la transmisión unívoca de conceptos (en el sentido más básico, de la comprensión del significado literal de las palabras) y los lleva al ámbito multívoco de la música instrumental, que como dice Olivier Messiaen “no puede en absoluto ‘decir’, informar con precisión”¹, dado que – podemos agregar – la dimensión material adquiere una importancia que opaca la posibilidad de transmisión de contenido.

Centrándose en la instancia del proceso de composición, como parte de la cadena de creación-ejecución-recepción de la obra musical, el trabajo identificó en los distintos ejemplos analizados una relación entre el compositor y los materiales musicales proveídos por el proceso de mapeo totalmente compatible con la figura mencionada del “compositor dialéctico” propuesta por Theodor Adorno en relación a la obra de Arnold Schönberg, la que se aplica aquí para caracterizar la labor creativa en un contexto de autolimitación consciente. Lo que en el caso de Schönberg es

¹ Original en francés: “La musique, au contraire, n’exprime rien directement. Elle peut suggerer, susciter un sentiment, un état d’âme, toucher le subconscient, agrandir les facultés oniriques, et ce sont là d’immenses pouvoirs: elle ne peut absolument pas “dire”, informer avec précision”. Olivier Messiaen (1973:1).

la determinación de reglas autoimpuestas para componer – el establecimiento de la serie dodecafónica, por ejemplo, donde aparecen todos los tonos de la escala cromática, y donde cada uno aparece una sola vez –, en el trabajo con mapeo de textos se traduce a un compromiso con un texto como fuente de materiales musicales, que desencadena un proceso cuya relativa autonomía, dada por la manera en que las características particulares del texto determinan el resultado musical, involucra a la intencionalidad del compositor en una relación dialéctica con sus materiales. Es esta dialéctica entre “intención compositiva” y “material compositivo”, en términos adornianos, que constituye un segundo problema estético-filosófico decisivo a abordar, asociado al ámbito de la (II) autolimitación creativa.

Complementando la figura del compositor dialéctico en un esfuerzo por teorizar la práctica de creación musical en base al mapeo de textos, que se diferencia de la práctica dodecafónica y serialista teorizada por Adorno – por provenir sus materiales no desde una ordenación arbitraria de materiales musicales (en series), sino de un elemento textual externo a ser proyectado al ámbito musical –, la tesis aborda (III) una concepción de creación como proyección, tercer frente de reflexión estético-filosófica decisivo donde se incorporan diversas teorías de François-Bernard Mâche en torno al uso de modelos lingüísticos, y particularmente textuales.

Finalmente, dado que la autolimitación creativa reduce conscientemente las posibilidades para la generación y organización de materiales musicales, un cuarto frente de reflexión estética lo constituye (IV) la discusión en torno a la generatividad en el arte, es decir, a un enfoque donde la creación artística contempla el diseño de un sistema que luego “se echa a andar con un cierto grado de autonomía, contribuyendo a o resultando en una obra de arte finalizada”², en palabras del teórico Peter Galanter.

² Peter Galanter (2003 :4). Original en inglés: “any art practice where the artist uses a system, such as a set of natural language rules, a computer program, a machine, or other procedural invention, which is set into motion with some degree of autonomy contributing to or resulting in a completed work of art.”

En suma, (I) la tensión entre la dimensión conceptual y la dimensión material de la obra de arte, (II) el problema de la autolimitación creativa escenificado en la figura adorniana del “compositor dialéctico”, (III) la concepción de creación como proyección y (IV) la reflexión en torno al arte generativo, son la serie de problemáticas estético-filosóficas decisivas que esta tesis articula en relación a la teorización del proceso de creación musical en base al mapeo de textos, como método de proyección de materiales textuales a materiales musicales, que enmarca un proceso creativo con rasgos de autolimitación y generatividad, donde el trabajo del “compositor dialéctico” se orienta hacia el encuentro con un “posible inédito”³ musical.

En torno a estos cuatro frentes de reflexión surgen a su vez algunas sub-temáticas importantes, tales como la relación entre melodía y vocalidad, o la tensión entre una concepción de creación como expresión y una de creación como construcción, ambas implícitas en (I) la relación entre música y lenguaje (o entre la dimensión conceptual y la dimensión material de la obra de arte); lo mismo la tensión entre autolimitación y azar, relativa tanto al ámbito de (II) la autolimitación creativa como al del (IV) arte generativo y escenificada en la relación entre serialismo y música aleatoria (así como entre la escritura constreñida del grupo literario Oulipo y la escritura automática de los surrealistas); finalmente, el lugar de la notación musical en la era post-electrónica, pertinente al frente de reflexión en torno a (III) la creación como proyección, entre otras.

En suma, y por plantearla en términos de hipótesis, tesis y conclusión, la investigación articula estos cuatro frentes de reflexión estético-filosófica en un proceso de investigación surgido de la hipótesis de que distintas operaciones de traspaso de material textual al medio musical, en el ámbito de la criptografía musical y su expansión, configuran una manera históricamente relevante y procedimentalmente singular de concebir el proceso creativo, previsiblemente descriptible en su funcionamiento de manera precisa y caracterizable como un método de “composición en base a mapeo de textos”. De esta suposición inicial se ha desprendido como contenido de la *tesis* la necesidad de constatar la importancia del método, detectando su presencia a lo largo de

³ Sergio Rojas (2004:28).

toda la historia de la música de concierto occidental (desde la invención de la notación), haciéndose visible su relevancia estética al considerársele desde el punto de vista de su impacto en la dimensión material de la obra de arte, lo cual ha implicado tanto una aproximación teórica a (I) la tensión entre aquella dimensión y la conceptual – implícita en la relación entre música y lenguaje –, como un análisis de los rasgos de (II) la autolimitación creativa, (III) la proyección y (IV) la generatividad inherentes al método. Como *conclusión* se ha llegado a determinar que la manera precisa en la que funciona el método de composición musical en base a mapeo de textos se da en un proceso de cuatro instancias sucesivas, todas presentando características particulares en torno a la relación dialéctica entre intención compositiva y material compositivo.

Capítulo 1: Delimitación del campo de estudio

Mapear o describir

Existe un enorme potencial creativo a ser explotado en traspasos de elementos del lenguaje escrito al ámbito musical, más allá de las prácticas habituales de musicalización de texto o de la representación sonora de contenido textual. Participando como una presencia subyacente durante el proceso de composición, un texto puede proveer diversos elementos, tanto semánticos como estructurales, capaces de informar a una obra musical correlativa, mediante el uso de técnicas de proyección que permiten derivar de las múltiples facetas del texto – desde su significado literal hasta su estructura tipográfica – materiales tales como ritmos, timbres, secuencias de notas y acordes, además de esquemas formales y otros componentes del discurso musical, echando a andar un tipo de proceso constructivo donde el texto funciona como punto de partida, configurador de materiales, organizador formal y catalizador creativo. Sin estar asociado a la búsqueda de una sonoridad particular, lo que caracteriza a este método creativo, que denominaremos *mapeo de textos*, es un cierto tipo de pensamiento constructivo, que opera en constante relación con un elemento textual extramusical y conlleva aspectos de autolimitación creativa y generatividad.

Dentro de la tradición de música de arte occidental, cabe distinguir desde ya a los procesos de mapeo de textos de aquellos traspasos de texto a música implicados en prácticas de musicalización, en el medio instrumental (sin voz), de cuentos, poemas, textos filosóficos, etcétera. Tomemos el caso de la llamada *música programática*, aquella concebida para ser presentada junto a un texto incluido en el programa de concierto, que funciona como guía para la escucha. A modo de ejemplo, consideremos el caso emblemático de la *Sinfonía fantástica: Episodio de la vida de un artista, en cinco partes* (1830), de Hector Berlioz, para cuya presentación por parte de la Orquesta Sinfónica de Londres en CorpArtes (Santiago, Chile) el 22 de mayo de 2019, se incluyó en el programa la narración que acompaña a la obra desde su estreno, planteada de la siguiente manera:

El primer movimiento trata de las pasiones de juventud, del enamoramiento, con todo su fulgor. El segundo, de un gran baile, en el cual el protagonista ve a su amada bailar el vals, pero es rechazado por ella. El tercero es un momento de reflexión personal luego del rechazo, en el campo, con tormentas a lo lejos. Lo mejor viene luego: tras un intento de suicidio con opio. El protagonista se imagina a sí mismo, en el cuarto movimiento, siendo llevado a la guillotina, con la mirada de su amor a lo lejos. El quinto, y último es una gran fiesta de brujas en que su amada es una de las protagonistas más salvajes, una verdadera bacanal u orgía acompañada de la misma muerte.⁴

Buscando representar emociones, situaciones e imágenes sugeridas por un relato paralelo o “programa”, la música programática complementa los recursos propios del lenguaje musical, tales como tempos o modos armónicos asociados a emociones (lento=triste, rápido=alegre; o modo menor=triste, modo mayor=alegre, por poner ejemplos básicos), con inserciones de elementos simbólicos puntuales, que pueden ser descriptivos, como en el caso de los redobles de timbales usados por Berlioz al final del tercer movimiento de su Sinfonía para emular el sonido de truenos lejanos; convencionales, como la cita que hace Berlioz del conocido himno medieval *Dies irae*, de connotación mortuoria, en el último movimiento; o arbitrarios, es decir, diseñados por el propio compositor para representar a algún elemento clave de la narración en la música, como ocurre en el caso de la Sinfonía fantástica con la melodía asignada por Berlioz al personaje de la amada, que aparece con diversas variaciones a lo largo de la sinfonía, reflejando el avance del relato (lo que en términos teóricos se denomina una *idée fixe*). De esta manera, la música programática se ciñe a su narración textual como a un guion, que al ser presentado a la audiencia posibilita una comprensión de la obra en la medida en que revela de manera precisa la intención del compositor. Todo esto tiene un componente icónico importante, donde se busca y reconoce un cierto comportamiento material del medio expresivo que se supone hace sentir lo que se dice conceptualmente.

⁴ José Manuel Izquierdo (2019:8)

Recursos similares se encuentran también en múltiples ejemplos de música de carácter descriptivo, donde lo que se plasma no es necesariamente una narración textual acabada, sino más bien imágenes y situaciones cuyo contenido, a ser reconocido en la instancia de escucha, es revelado al auditor mediante el título de la obra y/o de sus distintos movimientos. Como ejemplos célebres podemos citar los cuatro conciertos que conforman las *Cuatro Estaciones* (1721) de Antonio Vivaldi: Primavera, Verano, Otoño e Invierno; la *Sinfonía Pastoral* (1808) de Ludwig Van Beethoven, con cinco movimientos titulados “Despertar de alegres sentimientos al encontrarse en el campo”, “Escena junto al arroyo”, “Animada reunión de campesinos”, “Relámpagos. Tormenta”, e “Himno de los pastores. Alegría y sentimientos de agradecimiento después de la tormenta”; los *cuadros de una exposición* del artista y arquitecto Víktor Hartmann descritos musicalmente por Modest Músorgski en su suite homónima de piezas para piano (1874) – famosamente arreglada para orquesta por Maurice Ravel en 1922 –; y en obras de Claude Debussy tales como sus preludios para piano (1910-1913), que representan musicalmente el contenido de sus sugerentes títulos, tales como “Velas”, “El viento en la planicie”, “Los sonidos y los perfumes giran en el aire de la noche”, “Pasos sobre la nieve”, “La catedral sumergida”, “Hojas muertas”, o “Fuegos de artificio”.

Mientras que en una pieza como *La mer* (1905), otra de las obras característicamente descriptivas de Debussy, el compositor ha echado mano a recursos musicales para representar el movimiento del mar, volcando su experiencia perceptiva y su imaginación sonora hacia la creación de una obra orquestal que toma al mar como modelo, en obras más recientes que evocan al mar compositores han encontrado en las mediciones científicas de su sonido, del movimiento de las olas y de otras de sus características físicas una fuente para sus composiciones; esto ocurre, por ejemplo, en el caso de obras de John Luther Adams⁵ (n. 1953) como *Dark Waves* (2007) o *Become Ocean* (2013). Independientemente del modelo que se use – el mar, en el caso de Debussy y Adams –, sirva por ahora esta comparación para distinguir el tipo de proceso creativo que hay detrás de una obra *descriptiva*, como las de Debussy, Músorgski, Beethoven, Vivaldi, etcétera, de aquél que

⁵ Ver James E. Evans (2021:185)

se basa en una operación de *proyección* de una estructura externa hacia el medio musical, operación que llamaremos “mapeo”, en el mismo sentido en el que comúnmente entendemos que un mapa es una proyección de un segmento o de la totalidad de la superficie terrestre.⁶ Del ejemplo de Debussy a los de Luther Adams hay un paso desde una creación basada en la percepción y el recuerdo de un modelo a una que surge de un intento de contacto con la materialidad objetiva de éste, en miras a su traspaso directo hacia la materialidad musical, mediante un proceso de “mapeo de estructuras foráneas hacia eventos musicales”⁷. En general, prácticas de mapeo de este tipo han proliferado como recurso de creación sonora en las últimas décadas, y se extienden a la práctica no musical conocida como *sonificación*; la graficación sonora de material estadístico (como ejemplo actual, consideremos la sonificación del genoma del Covid 19, llevada a cabo por Mark Temple, de la Universidad de Western Sidney⁸).

Si se aplica al ámbito textual – a la página escrita, por caracterizarlo de manera tangible –, este tipo de concepción proyectiva del proceso creativo es lo que define al objeto principal de este estudio, que es el mapeo de textos. Traspasando la capa del sentido del texto, es decir, de su contenido semántico, los procesos de mapeo de textos acceden a la materialidad textual misma, recurriendo a componentes estructurales del lenguaje, en miras a una proyección de materiales textuales en la página escrita a materiales musicales en la partitura. Independientemente de la posibilidad de imaginar una versión musical de lo que el texto *dice*, a la manera de la música programática, el compositor que mapea un texto se propone proyectar elementos de la sustancia textual directamente sobre la partitura, inventando estrategias para crear música a partir de objetos estructurales encontrados en los sucesivos estratos del lenguaje escrito. De esta manera, y como he esbozado anteriormente, facetas de un texto tales como su estructura tipográfica (nú-

⁶ Parafraseo aquí a Max Eckert-Greindorff, que en su manual de *Cartografía* indica que “indudablemente, la tarea principal de un mapa consiste en proyectar sobre un plano la totalidad de la superficie terrestre o parte mayor o menor de ella, proporcionando así una imagen en tamaño variable de la misma.” (Max Eckert-Greindorff [1961:1]).

⁷ Julian Klein y Thomas Jacobsen (2014:14).

⁸ Ver Mark D. Temple (2020:1-16)

mero de líneas por párrafo, aparición de títulos y subtítulos, listas numeradas, etcétera), su frecuencia de letras (el porcentaje con el que cada letra del abecedario aparece en un texto dado), su estructura gramatical (tipos de palabras según su categoría sintáctica – sustantivos, verbos, adjetivos, etcétera), y un sinfín de niveles presentes de manera paralela a su dimensión semántica (y a las diversas interpretaciones de ésta) aparecen como potencialmente proyectables al ámbito musical. Aquí la noción clave parece ser el isomorfismo: el reconocimiento de una misma función estructurante entre texto y música.

A su vez, la prosodia inherente de un texto, es decir, cómo sonaría al ser declamado, representa otra capa disponible para ser proyectada al medio musical, como fuente del tipo de configuraciones de ritmo, acentuación y entonación (contornos de alturas, dinámicas y timbres) que conforman el lenguaje hablado. No obstante, cabe enfatizar que en el trabajo de mapeo de textos la fuente es el lenguaje *escrito*, por lo que la práctica de transcripción del *sonido* del habla, que ha constituido una fuente primordial para un gran número de composiciones, entre las que se puede destacar una obra como *Speakings* (2008) de Jonathan Harvey, en el caso del mapeo de textos aparece en paralelo con la posibilidad de proyectar capas semánticas y estructurales desde la página escrita. En este sentido, lo que más distingue a esta práctica compositiva de otras relacionadas con el lenguaje humano es la posibilidad, tal vez contraintuitiva, de hacer música a partir de elementos que no son sonoros ni conceptuales, sino estructurales, y que se presentan en el código escrito que es un texto.

Del texto a la partitura: criptografía musical

La partitura, como medio textual/musical, aparece fácilmente disponible para acoger la proyección de componentes estructurales del lenguaje escrito, y ha dado lugar a juegos de correspondencias entre diversos elementos del discurso musical y fragmentos de texto desde los albores de la música escrita occidental, posibilitando el desarrollo de técnicas de traspaso de materialidad textual a musical mediante la práctica de la *criptografía musical*; la inserción de contenido textual

codificado en una composición. Por lo general, esta práctica de mapeo se ha llevado a cabo disponiendo notas en la partitura de manera tal que la sucesión de sus nombres pueda ser leída como palabras o frases, quedando encriptadas en el pentagrama, listas para ser descubiertas como en una sopa de letras. Para este fin, distintas nomenclaturas ofrecen fragmentos con los que es posible construir palabras, en la forma de sílabas o letras que dan nombre a las notas musicales, y que varía según cada tradición: las sílabas *do-re-mi-fa-sol-la-si*, usadas en países de lenguas romances, corresponden a las letras *C-D-E-F-G-A-B* en los países de habla inglesa (ver figura 1), mientras que en contextos culturales germanos estos nombres de letras presentan ciertas modificaciones: la *H* reemplaza a la *B* como la nota *si*, pasando la *B* a representar *si bemol* (ver figura 2). Además, en la tradición alemana se agregan sufijos como “*is*”, “*es*” y otros para designar bemoles (b) y sostenidos (#).

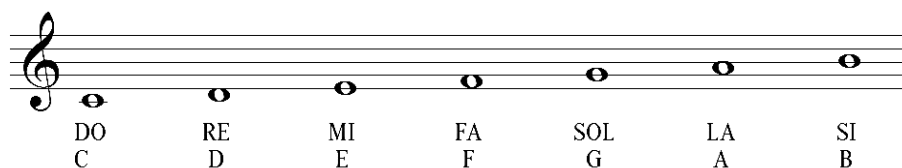


Figura 1. Nombres de notas en la tradición latina (sílabas) y anglosajona (letras)

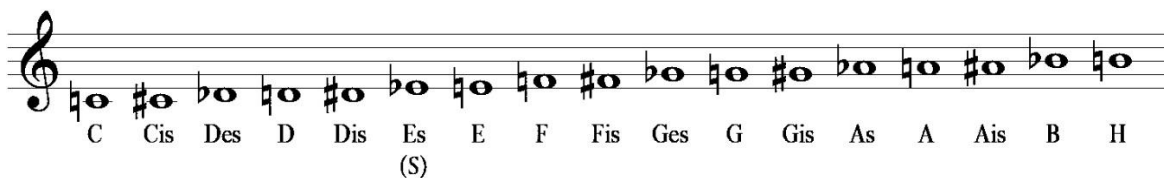


Figura 2. Nombres de notas en la tradición alemana

Estando a la vista, resulta fácil imaginar cómo este emparejamiento de notas con fragmentos de texto en forma de letras o sílabas puede suscitar una curiosidad por explorar qué resulta sonoramente al reordenar las notas formando distintas palabras con sus nombres, a manera de anagramas – un juego de combinatoria en que el lector puede entrar recorriendo las *figuras 1 y 2* (arriba) –, abriéndose así un campo de acción creativa en una dimensión textual adjunta, paralela a la del

significado musical de la partitura, que le permite a ésta acoger la inserción de palabras y frases secretas en forma de *criptogramas musicales*.

Más allá de las posibilidades de su aplicación lúdica, con un cierto tono absurdo que apela a lo que podríamos llamar una cultura *nerd* de la teoría musical, este tipo de constructos textuales/musicales han estado al centro de creaciones serias y esenciales para el canon occidental. El caso más conocido es el del criptograma B-A-C-H (en nomenclatura musical alemana: B=sib, A=la, C=do, H=si[♯] [ver figura 3]), utilizado por Johann Sebastian Bach (1685-1750) como una especie de autógrafo musical en *El arte de la fuga* (1751) y otras obras, y luego por una larga lista de sucesores – Schumann, Liszt, Rimski-Kórsakov, Busoni, Honegger, Poulenc, Schönberg, Webern, Pärt, Schnittke, John Zorn y muchos otros – a manera de homenaje. Aparte de B-A-C-H, podemos encontrar una multiplicidad de criptogramas en todos los períodos históricos de la música de concierto, como veremos más adelante.

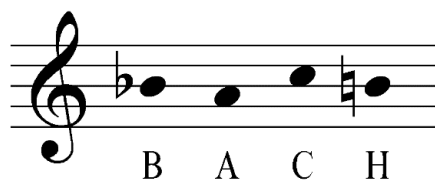


Figura 3. Criptograma BACH.

En ciertos casos, y dado el limitado repertorio de letras o sílabas que ofrece cada tradición, compositores han combinado distintas nomenclaturas para formar la palabra deseada, tal como se hizo al encriptar el apellido del mecenas Paul Sacher (1906-1999) como *eS-A-C-H-E-Re* (*Mib-La-Do-Si-Mi[♯]-Re* [ver figura 4]), en las doce obras para violonchelo solo⁹ comisionadas por el violonchelista Mstislav Rostropovich en 1976.

⁹ Pierre Boulez sería el único compositor del grupo en cambiar el formato de la comisión, agregando un grupo adicional de siete violonchelistas al ensamble en su obra-homenaje *Messagesquise*.

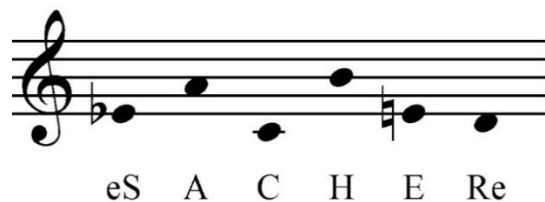


Figura 4. Criptograma SACHER.

Si al considerar este tipo de prácticas decidimos dejar de lado por un momento la fascinación por cifrar y descifrar *mensajes*, que naturalmente ha acaparado gran parte de la atención en torno al recurso del criptograma musical, como puerta de entrada al mundo del compositor,¹⁰ o como contenido secreto que ayudaría a comprender una cierta obra,¹¹ podremos girar nuestra atención hacia el potencial impacto del uso de esta técnica sobre la dimensión material de la música, donde opera generando pasajes musicales que escapan de manera significativa (pues no completamente) a la intuición del compositor, por responder a la lógica externa de combinatoria de letras en el plano textual. Así, una melodía como *B-A-C-H* se impone a manera de pie forzado, a partir de un compromiso con la palabra que designa en este caso a la figura de J.S. Bach, y de cuya interpretación como sucesión de notas (*Sib-La-Do-Si♯*) el compositor luego debe hacerse cargo en el ámbito de la composición musical, ajeno a la lógica estructural del lenguaje escrito, habiéndose esfumado además el significado de la palabra en su tránsito hacia a la partitura, o sólo quedando éste estampado en el andamiaje teórico de la notación musical.

¹⁰ Por ejemplo, en *Decoding the Schumann Cello Concerto*, el violonchelista Carmine Miranda analiza la presencia de contenido extramusical codificado en el *Concierto para violonchelo op.129* (1850) del compositor alemán, revelando cómo una devoción típicamente romántica por su esposa Clara lo ha llevado a encriptar su nombre de distintas maneras a lo largo de la obra. (Carmine Miranda [2016:45-66]).

¹¹ En *Solving Elgar's Enigma* (Santa y Santa, 2010), el teórico Mathew Santa y su hijo Charles Richard Santa se proponen resolver el famoso “enigma” encriptado por Edward Elgar en sus *Variaciones para orquesta op.36* (1899), enigma que fuera anunciado, pero no revelado, en el programa del concierto de estreno de la obra, y cuya solución “no ha sido descubierta en más de 108 años de búsqueda”. (Mathew Santa y Charles Santa [2010:75])

Expansión del mapeo: del embrión del criptograma a un sistema de composición

Adoptando un enfoque que soslaye el gesto de inserción de palabras secretas implícito en el término “criptograma” para abordar el recurso como un método de “mapeo de textos”, configurador de materiales musicales, se hace posible también imaginar su uso en ámbitos de cobertura más amplios que el de producción de melodías breves, tales como *B-A-C-H*, de cuatro notas, o *eS-A-C-H-E-Re*, de seis, etc, pudiendo pasar de la forma embrionaria – puntual, localizada – de mapeo que representa el criptograma a prácticas de mayor incidencia en la generación y organización de materiales musicales. Una manera inmediata de lograr una expansión de tal incidencia del mapeo de textos sería estableciendo correspondencias entre notas y letras independientes de aquellas dadas por la tradición, que permitan cubrir el abecedario completo al asignar notas a todas las letras, para luego transformar cualquier tipo de texto en una secuencia de notas, sin depender de que éste contenga los nombres de las nomenclaturas tradicionales.

Ampliando aún más el alcance del mapeo de textos, se puede considerar su aplicación a otros ámbitos musicales aparte de las alturas (o notas), pudiendo recurrirse a distintos aspectos de un texto para generar patrones rítmicos, configuraciones armónicas y tímbricas (mediante combinaciones de instrumentos, por ejemplo), configuraciones de tempos y dinámicas, y marcos formales para el despliegue del discurso musical. Con tal panorama de la extensión del recurso del mapeo de textos a todos los parámetros musicales, podemos visualizar su perfilamiento como un potencial sistema de composición, capaz de enmarcar y dar cauce al proceso de creación musical mediante la producción y organización de una amplia gama de materiales musicales.

Como ahondaremos más adelante, compositores a partir del siglo XX han explorado precisamente las posibilidades de un uso expansivo del mapeo de textos en diversas composiciones: Olivier Messiaen (1908-1992) asignó notas y duraciones a todas las letras del abecedario para traspasar citas extensas de la *Suma teológica* de Santo Tomás de Aquino a la partitura para órgano en su obra *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* (1969), usando una técnica que bautizó como *Langage communicable*; Pierre Boulez (1925-2016) utilizó clave Morse para generar patrones rítmicos de métrica libre en su homenaje a Paul Sacher, *Messagesquise* para violonchelo solo

y seis violonchelos (1976-1977); y desde 1959 François-Bernard Mâche (n.1935) ha elaborado técnicas de composición en base a *modelos sonoros*, hallándose particularmente en su producción de la década de 1960 una serie de aplicaciones de modelos lingüístico-textuales, de los que extrae tanto elementos fonéticos como estructurales, en obras como *Safous Mèlè* (1959) para contralto sola, coro femenino y ensamble, *La peau du silence* (1962) para orquesta, *Le son d'une voix* (1964) para ensamble, *Canzone III* (1967) para tres trompetas y cuatro trombones y *Canzone IV* (1967) para quinteto vocal. Mâche además ha escrito extensivamente sobre este particular tipo de impronta creativa, lo cual lo convierte en un referente clave para teorizar sobre prácticas de composición en base a mapeo de textos.

Además de ilustrar el potencial creativo del método de mapeo de textos, ejemplos tipo como los citados sirven para singularizar el modo de pensamiento que respalda a una concepción de creación como proyección; una que convoca la presencia de un texto no necesariamente para ser cantado o hablado como parte de la obra – aunque algunas de las obras citadas sí incluyen texto en una parte vocal –, sino para obtener de éste materiales tanto semánticos como fonéticos y estructurales que condicionen y catalicen el proceso de composición. En la medida en que el potencial del impacto del criptograma en la materialidad de la obra se hace consciente, esto es, en tanto se valora como recurso creativo que trasciende la posibilidad de inserción de contenido secreto, se hace posible el desarrollo del mapeo de textos como estrategia creativa.

El problema del contenido semántico.

Aun así, veremos cómo en algunos casos de mapeo de textos los compositores deciden dar importancia al contenido semántico del texto como parte de la obra terminada, revelándolo a los auditores a la manera de la música programática, mientras que en otros se relega al texto a la etapa de composición, minimizando la importancia de su significado como rasgo a ser reconocido en la obra. Sea cual sea el caso, es importante considerar que aún en ejemplos de música programática y descriptiva, si descartamos la influencia de la narración en el momento de escucha de la

obra y nos enfocamos en cómo actúa el correlato programático durante la etapa de composición, veremos cómo también éste es capaz de impactar en la dimensión material de la obra, pudiendo conducir el proceso creativo a lugares inesperados, y empujar el desarrollo de soluciones musicales inéditas; sonoridades novedosas que responden al *programa*, y que, tal como ocurre con la consideración del impacto material del criptograma, emergen de una lógica externa a la musical.

Volvamos al ejemplo de la *Sinfonía fantástica* de Berlioz: en el último movimiento encontramos una “estructura completamente original”, cuya forma “parece deberse a los requerimientos del Programa”, en palabras del musicólogo Nicholas Temperley¹². En ese mismo movimiento escuchamos momentos completamente insólitos que se desprenden del programa, como las versiones caricaturizadas del tema (*idée fixe*) de la amada, deformado por múltiples apoyaturas y trinos (ver figura 5, compás 48) para representar la degradación de quien fuera el objeto de amor romántico del “artista” en el programa, tornada participante de una orgía de brujas, lo cual en el ámbito puramente musical se traduce en un tipo de articulación melódica extrema, exhibiendo una sonoridad propia del clarinete al hacer saltos bruscos, que caracterizará el idioma del instrumento en obras del siglo XX tales como *Sequenza IX* (1980) de Luciano Berio y *Clair* (1980) de Franco Donatoni.¹³ De igual manera, podemos considerar la irrupción de campanas tubulares en el mismo movimiento (ver figura 6, compás 102), que evocan al juicio final en relación con la narración, pero que en el plano sonoro renuevan la paleta de colores de la orquesta, marcando un contraste desde el punto de vista puramente tímbrico. Bajo este enfoque, y pudiendo encontrar muchísimos otros ejemplos tanto en la misma *Sinfonía fantástica*¹⁴ como en otras obras que citaré más adelante, podemos decir que las obras programáticas y descriptivas encuentran maneras de *proyectar* contenido extramusical sobre la partitura durante la instancia de composición, apoyándose en el significado del texto como fuente de ideas sonoras, de un cierto despliegue

¹² Ver Nicholas Temperley (1971:607).

¹³ Esta sonoridad dada por saltos bruscos en el instrumento también ha sido explotada en los pasajes de clarinete del *Cuarteto para el fin de los tiempos* (1940) de Olivier Messiaen, que imitan el canto de los pájaros.

¹⁴ El uso de sonoridades extremas, tales como *col legno batutto* en las cuerdas, plaga el último movimiento de la *Symphonie*, por darse en él las condiciones narrativas de una situación extraordinaria, onírica y monstruosa – este “sueño de una noche de Sabbat” –, que propicia la exploración de recursos musicales inéditos.

formal y de combustible para el proceso creativo. Así también, en procesos de mapeo que explotan las capas estructurales del texto la dimensión semántica está siempre presente como elemento latente capaz de informar a la obra musical.

Figure 5 shows a musical score for the 'Idée Fixe' from Hector Berlioz's 'Symphonie fantastique'. The score includes parts for Piccolo Flute (P.Fl.), Horn (Hb.), Piccolo Clarinet (P.Cl. (Mib)), Clarinet in E-flat (Cl. (Ut)), Bassoon (Bns), Alto Saxophone (Altos), and Bassoon (Viles). The Piccolo Flute and Piccolo Clarinet parts are heavily decorated with trills (tr) and grace notes (tr) throughout the passage. The Bassoon part has a dynamic marking of 'pp' (pianissimo).

Figura 5. *Idée Fixe* de la *Sinfonía fantástica* de Hector Berlioz deformada por apoyaturas y trinos, en las partes del pícoco (P.Fl) y del clarinete pícoco (P.Cl)¹⁵

Figure 6 shows a musical score for the 'Irruption de campanas' (bell irruption) from the final movement of Hector Berlioz's 'Symphonie fantastique'. The score includes parts for Trombones (Tromb.), Timpani (Timb.), Bells (Cloches), Violins (Vns), Alto Saxophone (Altos), Bassoon (Viles), and Contrabass (C.-B.). The Bells part features a 'Grande pédale' (pedal) section with a dynamic marking of 'f' (forte). The Alto Saxophone part has a 'soli' section with a dynamic marking of 'poco f' (poco forte) and a '3' (triple) marking. The Violins and Contrabass parts have dynamic markings of 'ff' (fortissimo) and 'p' (piano).

Figura 6. *Irruption de campanas* (cloches) en el último movimiento de la *Sinfonía fantástica*.¹⁶

¹⁵ Hector Berlioz (1971:123)

¹⁶ Hector Berlioz (1971:127)

Al considerar el problema de la transmisión de contenido textual al medio musical instrumental, en las notas introductorias a la partitura de la ya mencionada *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*, Olivier Messiaen recalca que la música, a diferencia de otros lenguajes “no expresa nada directamente”, ya que sólo puede “sugerir, suscitar un sentimiento, un estado de ánimo, tocar el subconsciente, agrandar las facultades oníricas, y estos son inmensos poderes: ella no puede en absoluto ‘decir’, informar con precisión”¹⁷. Curiosamente, por ser *Méditations* una obra que contiene tramos extensos de texto codificado, podríamos decir que Messiaen estaba insertando contenido en un medio que sabía incapaz de comunicarlo. Independientemente de esta tensión, que caracteriza al trabajo con mapeo de textos, y que se produce por una suerte de insistencia con la que el contenido semántico reclama su lugar como capa principal del lenguaje textual, es importante caer en cuenta de esta incapacidad que tiene la música para comunicar con precisión – a la que se refiere Messiaen y en la que indagaremos más adelante – para continuar con nuestra consideración del impacto material del texto proyectado, ya que dicha incapacidad es la que da al método proyectivo del mapeo de textos el carácter de *generador* de sonoridades inéditas, al producirse distorsiones con respecto al texto fuente en el trayecto de proyección desde el elocuente medio textual hacia el ámbito ambiguo de la música instrumental. Si se asume una posible pérdida total de reconocimiento de los rasgos del texto fuente en el resultado musical, el grado de incompatibilidad entre un medio y otro obliga a idear estrategias creativas de proyección, a través de las cuales se posibilita el surgimiento de algo completamente nuevo.

Materialidad textual a materialidad musical

Vislumbrando cómo se desvanece el contexto lingüístico que daba sentido a los materiales textuales en el texto fuente y cómo surgen nuevas configuraciones musicales derivadas de dichos materiales sobre la partitura, la estrategia de proyección elegida podrá procurar guardar un mayor

¹⁷ Original en francés: “La musique, au contraire, n’exprime rien directement. Elle peut suggerer, susciter un sentiment, un état d’âme, toucher le subconscient, agrandir les facultés oniriques, et ce sont là d’immenses pouvoirs: elle ne peut absolument pas ‘dire’, informer avec précision”. Olivier Messiaen (1973:1).

o menor grado de reconocibilidad de las características del texto fuente en el resultado musical, dependiendo de cómo se calibre el nivel de distorsión aportado por el proceso. Por ejemplo, si se proyecta un poema transcribiendo su prosodia y su entonación, a la vez mapeando las rimas de manera de hacerlas reconocibles, se podrá llegar a una especie de traducción musical del texto, en la que se preserven algunos de sus rasgos icónicos. No obstante, es importante tener claro que tal grado de *iconicidad*, entendida aquí como la reconocibilidad de facetas del texto fuente (estructurales y/o semánticas) en el resultado musical, no se da automáticamente como producto del proceso de proyección, sino que requiere de una acción intencionada y opcional por parte del compositor, que procure trasladar facetas específicas del texto de manera tal que a su llegada al ámbito de la partitura hayan retenido ciertos rasgos identificables. En el caso contrario, también es posible asumir una pérdida parcial o total de reconocibilidad de rasgos del texto fuente en el proceso de proyección, optando por acudir al texto sólo como generador de materiales imprevistos, sin que éstos remitan necesariamente a su origen.

Sea más o menos reconocible el resultado musical obtenido a partir del mapeo de un texto, el gesto de trascender el contenido semántico para ir al rescate de la materialidad de las palabras, en miras a una inserción en la sustancia musical misma, revela en la composición en base a mapeo de textos una aceptación de la importancia radical que tiene la dimensión material en una obra de arte. En palabras del filósofo Sergio Rojas, y a propósito de las reflexiones de Theodor Adorno sobre nueva música, esta manera de entender la obra de arte responde a una “progresiva conciencia de la materialidad del lenguaje, en que la conciencia desalienada se hace parte esencial de la experiencia estética. (...) . La experiencia conciente”, dice Rojas, “es llevada hasta ese punto en que experimenta lo que en la obra misma ya no es lenguaje. La materialidad de la obra emerge en la medida en que se desencadena de la condición de mero significante.”¹⁸ Veremos cómo, pese a no tratar el tema del mapeo de textos ni la criptografía musical, estos y otros planteamientos que se extienden de la filosofía de Adorno resultan relevantes para analizar este método de proyección creativa. Desde ya, porque, por un lado, la conciencia de la materialidad del lenguaje

¹⁸ Sergio Rojas (2011:52)

textual propicia el acceso a sus rasgos estructurales, mediante una suerte de gesto de *enfoque*, contrario al tipo de *desenfoque* que requiere la lectura fluida de un texto.¹⁹ Luego, por otro, porque al considerar la obra musical concebida a partir de un mapeo, esta misma conciencia permite hacer participar al texto en el proceso trascendiendo la función de éste de cubrir a la materialidad musical con una capa conceptual que la torne “mero significante”, como ocurre en cierta medida con la música programática, para pasar a imbricarlo en la dimensión multívoca – no directamente comunicativa – de la materialidad sonora.

Autolimitación creativa y generatividad.

Como agente del proceso creativo, tal imbricación del texto en la sustancia musical misma no sólo puede darse mediante la generación de materiales musicales puntuales, sino también proveyendo una estructura formal externa capaz de operar como una nueva forma fija, esto es, de manera análoga a cómo funcionan formatos tradicionales y pre-dados como la fuga, la sonata, el rondó, la sinfonía, etcétera, o las formas poéticas como el soneto, la décima y otras. Se trata de esquemas formales limitantes que posibilitan la creación artística, al establecer un marco fijo de acción, y que en el caso del mapeo de textos puede ser dado por la disposición formal general del texto elegido; una receta de cocina, por ejemplo, como serie numerada de instrucciones, puede dar paso a una obra que se plantee como una sucesión de momentos musicales claramente delimitados, como veremos en un ejercicio de composición llevado a cabo en mi propia investigación del potencial creativo del mapeo de textos. La posibilidad de proyectar la forma del texto hacia la obra musical sirve para ilustrar el enlace clave que se da en la composición en base a mapeo de textos entre *proyección* y *autolimitación*, que surge en distintas escalas a lo largo del proceso, pudiendo determinar tanto elementos puntuales como rasgos generales de la obra, y cuyo funcionamiento se puede resumir de la siguiente manera: la decisión de ceñir el proceso de composición

¹⁹ Aquél que nos permite avanzar en nuestra comprensión del contenido, escaneando superficialmente el texto sin detenernos en las particularidades morfológicas de cada letra.

a una relación estructural con un elemento textual extramusical conlleva un acto de autolimitación creativa, que define un marco fijo de acción para el desenvolvimiento del proceso de composición.

Pese a constituir una condición propia de toda creación artística, presente en el uso ya mencionado de formas fijas, la autolimitación se exacerbó conscientemente en diversas prácticas artísticas a mediados del siglo XX, siendo característica de los métodos que han debido desarrollar compositores para ordenar sus materiales musicales en un contexto post-tonal, es decir, fuera del alero del sistema tonal que desde el siglo XVI al XIX proveyó un lenguaje estándar para componer, riquísimo en sus posibilidades, y asentado como sentido común de lo que se entendía en occidente por “música”. Con el advenimiento del dodecafonismo y otras maneras de concebir la composición musical, cada compositor se ve en la necesidad – esto es, si se quiere operar fuera del sistema tonal – de establecer un sistema de reglas para dar curso a su actividad, que den rigor al proceso creativo. En palabras de Sergio Rojas, “la libertad del compositor contemporáneo debe vencer la arbitrariedad para afirmarse como tal, y ello muchas veces sólo puede alcanzarse decidiendo o eligiendo las condiciones para la operación de una necesidad absoluta, implacable.”²⁰

Fuera del ámbito de la música, encontramos estrategias similares para “vencer la arbitrariedad” en otras disciplinas artísticas, apareciendo como caso notable el del grupo literario francés Oulipo (acrónimo de *Ouvroir de littérature potentielle*), fundado en 1960 por Raymond Queneau y François Le Lionnais y dedicado, precisamente, al diseño de reglas de autolimitación (constricción) creativa, sobre la hipótesis de una creación que se ve potenciada por los límites. Una de las constricciones oulipianas, denominada *beau present*, y que consiste en la escritura de un poema dedicatorio utilizando únicamente las letras del nombre de la persona homenajeada, guarda estrecha similitud con el criptograma musical, como contenido encriptado a manera de homenaje. Asimismo, en la rama del Oupeinpo, que extiende los planteamientos literarios del Oulipo al ámbito

²⁰ Sergio Rojas (2004: 27).

de la pintura, encontramos el método de “transposición de coherencia” del artista Tristan Bas-tit²¹, donde se utiliza una imagen no artística como molde formal de una nueva obra, lo cual guarda similitudes con los procesos de proyección formal propios del mapeo de textos.

Por reducir drásticamente las opciones, la operación de autolimitación deviene en un rasgo ge-nerativo de la producción artística, aspecto relacionado con las prácticas hoy agrupadas bajo la categoría de *arte generativo*, que según el teórico de medios Philip Galanter incluye “cualquier práctica artística donde el artista usa un sistema, tal como una serie de reglas del lenguaje, un programa de computador, una máquina o un procedimiento inventado, que se echa a andar con un cierto grado de autonomía, contribuyendo a o resultando en una obra de arte finalizada.”²² En el campo del mapeo de textos, tal grado de autonomía se da, por ejemplo, en la técnica ya descrita de asignar notas a las letras del abecedario para luego reemplazar cada letra en el texto con su nota correspondiente, que permite poner en marcha un proceso generativo, visible en su calidad de agente autónomo a medida que va produciendo una sucesión de notas que calca el orden de las letras en el texto. La función del compositor en estas instancias consiste en establecer las condiciones previas a la proyección, definiendo en este caso qué nota asignar a cada letra según ciertas características del texto (p.ej., el grado de recurrencia con que aparece una letra determi-nada en el texto [frecuencia de letras]), pudiendo prever – o “pre-escuchar” – sólo parcialmente el resultado, y debiendo ceder, por lo tanto, cierto grado de control a la autonomía del proceso generativo.

El compositor dialéctico

Aun constatando el marcado carácter generativo de los procesos de mapeo de textos, en casos como el *langage communicable* de Messiaen y el uso de modelos textuales en Mâche, o incluso en

²¹ Harry Mathews, Alastair Brotchie y Raymond Queneau (2005: 313).

²² Peter Galanter (2003 :4). Original en inglés: “any art practice where the artist uses a system, such as a set of natural language rules, a computer program, a machine, or other procedural invention, which is set into motion with some degree of autonomy contributing to or resulting in a completed work of art.”

una obra como los *Etudes Australes* de John Cage, que, como veremos luego, surgió del calco directo de puntos en mapas de estrellas sobre papel de partitura, la autonomía del método de proyección se reserva sólo para una fase de generación de material, a la que sigue una de composición a partir del material generado. Dicho de otra forma, el hecho de que en la composición de una obra se haya utilizado procesos de mapeo no implica necesariamente que la obra finalizada sea un mapa, como resultado inmediato de la proyección de materiales textuales sobre la partitura; generalmente vemos un trabajo posterior a la instancia de proyección en donde los productos del mapeo son reorganizados por el compositor, y/o complementados con otros materiales. En este sentido, podemos establecer una distinción entre una concepción del arte generativo como creación autosuficiente – por ejemplo, la que se da en el ámbito del CG Art (arte generado por computadores) –, y una donde las instancias de operación autónoma del proceso generativo se intercalan con otras de reestructuración del material obtenido, dándose una relación *dialéctica* con el rasgo generativo del proceso que abre espacios a la acción intencionada, subjetiva, del compositor. Nuevamente, encontramos en Adorno claves para entender esta dialéctica entre el compositor y el material en contextos creativos autolimitados:

...Adorno elabora el concepto de “compositor dialéctico” en un texto del mismo nombre fechado en 1934 y dedicado al estudio de Schönberg: “El compositor no alardea ya de ser el creador de su material; pero tampoco obedece a la regla, dada de antemano, de ese material.” Este proceso (...), cuyo signo es la emergencia de la materialidad musical, se prepara y desarrolla en la historia misma de la música, hasta arribar al momento en que la oposición, o mejor dicho, la contradicción entre el sujeto y el objeto opera y se inscribe en el trabajo mismo del compositor.²³

En su caracterización del trabajo “dialéctico” de Schönberg, Adorno entrega claves perfectamente traslapables como marco para abordar la subjetividad en casos de uso de mapeo de textos, ya que se trata, al fin y al cabo, de una teorización sobre la posición del artista en un ámbito creativo conscientemente autolimitado, donde se detecta una dialéctica entre el sujeto como “intención

²³ Sergio Rojas (2011:57).

compositiva” y el objeto del “material compositivo”²⁴. El autor identifica como característica esencial en Schönberg “el modo de comportarse con el material por parte del compositor”, proponiendo esta figura del compositor dialéctico en términos de una “contradicción entre rigor y libertad” que “no se supera ya en el milagro de la forma”, sino que “se convierte en fuerza productiva...”²⁵. El material compositivo, del cual “el compositor no alardea ya de ser el creador”, en el caso del mapeo surge directamente a partir del texto, como fuente autoimpuesta para proveer un *a priori* al proceso de composición, que al relacionar al compositor con un material autónomo, generado por una fuente externa, conjuga creación y descubrimiento.²⁶

François-Bernard Mâche, desde una perspectiva muy distinta – ya veremos cómo sus planteamientos se ubican en contraposición con el dodecafonismo schönberguiano defendido por Adorno y, sobre todo, con el posterior serialismo – singulariza una concepción de la creación como descubrimiento, algo propio de procesos creativos que lidian con un *a priori*, provisto por un elemento externo. En el caso de Mâche, tal elemento externo son sus modelos sonoros, los cuales, “en términos musicales”, dice, cumplen con “una función de conocimiento o reconocimiento, y difieren de las arquitecturas tradicionales, en el sentido en que el descubrimiento es lo opuesto a la invención.”²⁷ En procesos de mapeo de textos, tales como los llevados a cabo por el mismo Mâche en algunas de sus obras, podemos decir que la “fuerza productiva” mencionada por Adorno, que cataliza el trabajo del compositor dialéctico, emana de los constantes descubrimientos a los que llega el compositor al interactuar con materiales frescos, recién proveídos por la proyección de diversas facetas de una fuente textual externa y autónoma, como manera de

²⁴ Theodor Adorno (2008:215).

²⁵ Theodor Adorno (2008:214).

²⁶ Sergio Rojas reflexiona al considerar el rasgo de autolimitación tanto en la música aleatoria como en la completamente predeterminada: “Considerando el sentido de la forma como autolimitación (articulando así, en una misma espiral, autonomía, reflexividad, creación y descubrimiento), resulta pertinente preguntarse lo siguiente: ¿se contradicen en lo esencial la música aleatoria y la música cuyos procedimientos la sitúan en la condición de “predeterminada”? Creemos que lo decisivo aquí es esa anterioridad con la que la obra entra en relación, anterioridad sin la cual ninguna creación puede ser reconocida al mismo tiempo como un descubrimiento.” (Sergio Rojas [2004:29]). Asimismo, la relación entre invención y descubrimiento juega un papel importante en la teorización que hace François-Bernard Mâche de sus modelos sonoros (ver François-Bernard Mâche [1992:169]), como veremos más adelante.

²⁷ Original en inglés: “Musically speaking, the model also fulfils a function of knowledge or recognition and differs from purely conventional architectures, in the sense in which discovery is the opposite of invention.” (François-Bernard Mâche [1992:169]).

acceder a lo que Sergio Rojas llama “lo posible inédito”, en relación a prácticas artísticas conscientemente autolimitadas:

Esta relación, a la que podríamos denominar como dialéctica, entre la máxima libertad y la implacable necesidad en el proceso creador, en virtud de operaciones de autolimitación, es algo que encontramos prácticamente en todo el campo de las artes en el siglo XX, y corresponde a la radical autoconciencia del autor en el proceso de creación. Esta radical lucidez debe entonces producir conscientemente los límites a los cuales ha de someterse, como una estrategia para dar lugar a lo posible inédito.²⁸

El bagaje del Oulipo.

Una concepción de creación como descubrimiento, donde el artista “no alardea” de ser el creador de sus materiales – en términos de Adorno –, y que se cristaliza en el caso del mapeo de textos en un encuentro con éstos a partir de un gesto de proyección desde una fuente externa, resulta central para comprender las diversas prácticas creativas de autolimitación. En el caso del grupo Oulipo, citado anteriormente como un ejemplo del rasgo epocal del siglo XX de una concientización del rol de las restricciones en el proceso creativo,²⁹ el énfasis en el descubrimiento está presente en una dedicación central sobre la potencialidad, que da nombre al grupo, como “taller de literatura potencial” (*Ouvroir de littérature potentielle*), es decir, como esfuerzo por plantear las condiciones para la producción de tipos de textos literarios que aún están *por descubrirse*. Firmemente plantado en el ámbito abstracto de la potencialidad, el Oulipo define que su tarea es “inventar (o reinventar) restricciones de carácter formal (constricciones) y proponerlas a entusiastas compositores de literatura”³⁰, dejando en claro que “como grupo, el Oulipo no considera

²⁸ Sergio Rojas (2004:28).

²⁹ Ambos mundos, el de la composición musical autolimitada del siglo XX y el de las coerciones literarias del Oulipo han sido puestas en relación, por ejemplo, por el ya citado Sergio Rojas (Sergio Rojas [2004:28]).

³⁰ Original en inglés: “The aim of the Oulipo is to invent (or reinvent) restrictions of a formal nature (*contraintes*) and propose them to enthusiasts in composing literature.” (Harry Mathews y Alastair Brotchie [2005:38]).

la creación de obras literarias entre sus objetivos principales”³¹. Esta manera de trabajar en torno a la creatividad, donde la reflexión no se vuelca sólo sobre obras ya terminadas, sino también sobre obras que aún no han sido producidas – obras potenciales – otorga al cuerpo de trabajo del grupo francés, compilado de manera enciclopédica por Harry Mathews y Alastair Brotchie en el libro *Oulipo Compendium*,³² una aplicabilidad práctica tanto para el análisis como para la producción de obras dentro de ámbitos de creación conscientemente autolimitados, tales como el de la composición musical en base a mapeo de textos.

Aparte de las constricciones oulipianas ya descritas, como *beau present* y *transposición de coherencia*, que sirvieron de punto de comparación para delinear conceptos claves de autolimitación y proyección, el uso que hace el Oulipo del concepto de *clinamen*, con origen en Lucrecio, y entendido por los oulipianos como un recurso consistente en una “desviación de las consecuencias estrictas de una restricción creativa”³³ resulta particularmente interesante para ilustrar la tensión dada entre rigor y libertad en procesos creativos autolimitados. En el *Compendium* se aclara que “la libertad excepcional dada por un clinamen sólo puede ser tomada en casos donde el seguimiento de la regla de restricción creativa original aún es posible. Dicho de otra forma, el clinamen sólo puede utilizarse si no es necesario”³⁴.

Para ciertos escritores del Oulipo, tales como Italo Calvino (elegido miembro del grupo en 1973), el clinamen constituye un elemento esencial en el trabajo de escritura constreñida.³⁵ Pero también se trata de un recurso aplicable a cualquier práctica artística que enfatice la autolimitación de manera consciente y productiva: en el caso de los procesos de composición basados en mapeos, veremos cómo el clinamen es utilizado de manera similar a la descrita en el *Compendium* por

³¹ Original en inglés: “An initial misunderstanding can thus be eliminated at once: as a group, the Oulipo does not count the creation of literary works among its primary aims. Whatever its other merits, a literary work that deserves to be called Oulipian may have been written by a member of the Oulipo, but it may have been written by a non-member of the Oulipo.” (Harry Mathews, Alastair Brotchie y Raymond Queneau [2005:38]).

³² Harry Mathews, Alastair Brotchie y Raymond Queneau (2005).

³³ Harry Mathews, Alastair Brotchie y Raymond Queneau (2005:126).

³⁴ Harry Mathews, Alastair Brotchie y Raymond Queneau (2005:126).

³⁵ Esto ha sido ilustrado en detalle en el texto *Italo Calvino's Oulipian Clinamen* (2020) de Natalie Berkman, donde revisa estructuras subyacentes a sus novelas *Las ciudades invisibles* (1972), *El castillo de los destinos cruzados* (1973) y *Si una noche de invierno un viajero* (1979). (Nathalie Berkman [2020]).

compositores tales como Messiaen o Cage. Consideremos por ahora cómo el organista Andrew Shenton detecta desviaciones de la rigurosidad autoimpuesta por Messiaen en su uso del *langage communicable* para componer *Méditations*, al notar que “el compositor no se ha sentido atado a su sistema, sino que se ha permitido una “libre reconstrucción y mejoramiento de la transcripción”, siguiendo criterios estéticos y/o musicales”³⁶.

...en algunos segmentos Messiaen ha omitido letras y palabras por medio de ligaduras, que disfrazan la estructura sintáctica del texto más aún, especialmente cuando se combinan con marcas de acentuación, dadas a algunas letras. (...) Este pasaje también contiene ejemplos de la manipulación del *langage* por parte de Messiaen por razones musicales (por ejemplo, cambios en el ritmo asignado a la letra T).³⁷

Más que una violación antojadiza de reglas autoimpuestas, la figura del clinamen puede usarse para representar en procedimientos de composición en base a mapeo de textos un grado de libertad tomada en una instancia posterior a la de generación de materiales, donde el compositor empieza a pre-escuchar el resultado sonoro de su proceso. Cabe tener en cuenta que este recurso no designaría a toda acción intencionada del compositor en la dinámica dialéctica en que se desarrollan procesos creativos de este tipo; más bien, el clinamen se presenta como una atribución *extra* del compositor, quien se permite, en casos muy excepcionales, no sólo reordenar y distribuir el material obtenido sino alterarlo, con un gesto de ajuste que tiene lugar no en la estructura profunda, sino en su superficie, esto es, siguiendo la máxima oulipiana ya mencionada de usar este recurso en casos donde las reglas del proceso creativo aún podrían regir (lo cual implica que no se puede usar el clinamen para suplir vacíos en las reglas autoimpuestas). De esta manera, el compositor se siente libre de “hacer trampa”, cayendo en pequeños actos de infidelidad al código de su propio entramado teórico, por privilegiar la concreción de un resultado sonoro sugerido, pero no entregado, por el proceso.

³⁶ Andrew Shenton (2017:78)

³⁷ Andrew Shenton (2017:90)

A la adopción del concepto de clinamen en una teorización sobre la composición en base a mapeo de textos podemos agregar la concepción oulipiana de *andamiaje*, empleada por Raymond Queneau para referirse a operaciones matemáticas usadas en literatura, cuya presencia deja de ser significativa una vez terminada la obra, “de manera similar a los andamios, estructuras independientes que, una vez removidas, dejan sin marcas a los edificios cuya construcción han apoyado”³⁸. Particularmente en casos donde el contenido semántico del texto no pasa a formar parte de la obra que resulta del mapeo, aplica el concepto oulipiano de andamiaje: el significado del texto es retirado una vez finalizada la construcción de la obra.³⁹ De igual manera, sirve para referirse a correlatos que decidamos relegar al proceso de composición, e incluso para pensar la teoría musical en general, como estructura paralela que permite la construcción de la obra, pero que no equivale al contenido de la obra en sí.

Hacia una teorización de la composición en base a mapeo de textos

Todas estas nociones oulipianas calzan en la lógica del compositor dialéctico, entendida en un sentido amplio como una concepción de proceso creativo autolimitado donde se da una relación dialéctica entre la intención creativa y una materialidad que se ve potenciada por el grado de rigor del proceso, hasta el punto en que se erige como una realidad objetiva con la que el sujeto creador debe negociar, en el camino hacia la finalización de la obra. En el caso del mapeo de textos, la noción de proyección aporta un elemento nuevo a esta condición del compositor dialéctico, por el hecho de que el agente limitante sea un objeto externo que se proyecta hacia la realidad musical – en lugar de reglas matemáticas, por ejemplo –. En este sentido, para teorizar sobre la práctica de composición en base a mapeo de textos se hace necesario complementar la figura dialéctica propuesta por Adorno con una noción de creación como proyección, que hallamos sugerida en

³⁸ Enrique Walker (2014:59).

³⁹ En el mapeo de textos, lidiamos con un andamiaje impregnado de su propio contenido, que acompaña al proceso de composición, y que habla en palabras, a diferencia de una estructura matemática.

las reflexiones de François-Bernard Mâche, como referente del trabajo con modelos sonoros, y en particular, con modelos textuales.

Este anudamiento de las ideas de Adorno con las de Mâche entrega un núcleo teórico posible para abordar el trabajo de composición en base a mapeos, con Adorno abarcando el rasgo de autolimitación y Mâche el de proyección – por plantearlo de manera resumida –, y con ambos coincidiendo en separar las nociones de música y lenguaje, al desligar a la música de una expectativa de comprensión de un mensaje, como veremos. Para hablar sobre composición en base a mapeo de textos, abordar esta diferencia entre música y lenguaje nos permitirá establecer un marco para la consideración del potencial del texto como fuente de materiales musicales, independiente de su contenido semántico, enfocando el problema en términos de la relación entre la dimensión conceptual del arte (la que parece acarrear un mensaje) y la dimensión material, como ámbitos pertinentes tanto al análisis de los métodos de mapeo de textos – del proceso de composición – como a la consideración de las obras compuestas a partir de dichos métodos. Esta separación de ambas dimensiones de la obra de arte, que lleva a una valoración de la dimensión material como rasgo prominente en el caso de la música y otras disciplinas artísticas (y no tanto así en el lenguaje cotidiano), nos permitirá sustentar la posibilidad de considerar el potencial de capas no semánticas del texto como proyectables al ámbito musical, a la vez haciendo plausible que una obra construida sobre el mapeo de un texto pueda trascender una función de “mero significante” de contenido, por citar nuevamente a Sergio Rojas.⁴⁰

Al mismo tiempo, una descripción de la composición en base a mapeo de textos como proceso creativo requerirá de una visualización de su desarrollo lineal, que permita apreciar tanto el vaivén dialéctico entre intencionalidad y restricción como el surgimiento de soluciones de mapeo que acceden a distintas capas del texto, devenido fuente multidimensional de recursos estructurales, fonéticos y semánticos. Para tal fin, podremos plantear el enfoque creativo del mapeo de textos en términos de instancias sucesivas (ver figura 7), partiendo por (1) la *elección del texto*, seguida

⁴⁰ “La experiencia conciente es llevada hasta ese punto en que experimenta lo que en la obra misma ya no es lenguaje. La materialidad de la obra emerge en la medida en que se desencadena de la condición de mero significante.” (Sergio Rojas [2011:52])

de una (2) *definición de las condiciones de mapeo*, que conduce a una instancia de (3) *proyección* de materiales textuales a materiales musicales, y luego a la instancia final de (4) *composición* a partir de los materiales obtenidos. En cada una de estas etapas, y dependiendo del caso que se analice, veremos cómo se da una mayor o menor dosis de injerencia de la intencionalidad del autor; por ejemplo, en casos comunes de criptografía musical, la instancia de (2) definición de condiciones de mapeo está predeterminada por el repertorio de nombres de notas dados por las tradiciones, quedando condicionada la etapa previa de (1) elección del texto a palabras o frases que contengan dichos nombres de notas – palabras como BACH, GADE, CABBAGE, BEEF etcétera. A su vez, la instancia de (3) proyección estará totalmente determinada por la definición de condiciones de mapeo, volviendo a incidir la intencionalidad del compositor en la etapa de (4) composición, donde tendrá espacio para definir asuntos como el contorno melódico – decidiendo en qué octava ubicar cada nota, por decirlo de alguna manera (dado que los nombres de nota no designan alturas específicas, sino clases de alturas) –, y luego definiendo las duraciones a ser asignadas a cada nota – que además podrían variar en las sucesivas apariciones del criptograma –, el entorno armónico, los timbres usados (instrumentación), las dinámicas, el tempo, etcétera; o incluso modificando ocasionalmente alguna de las notas del criptograma, esto es, recurriendo al *clinamen*.

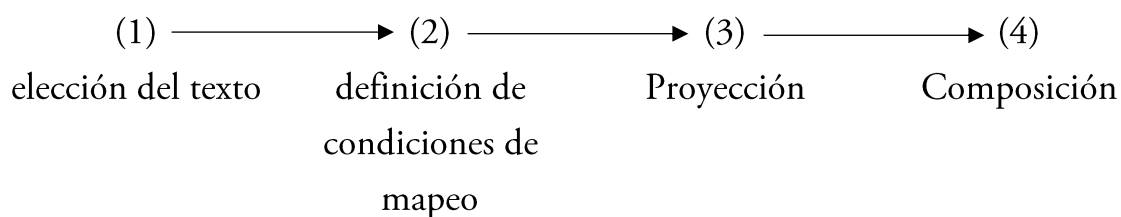


Figura 7. Instancias sucesivas del proceso de composición en base al mapeo de un texto.

En el uso de esta matriz de cuatro etapas como herramienta analítica, cabrá considerar que en ciertos casos la sucesión de operaciones realizadas por un compositor no corresponderá exactamente con el orden secuencial en el que se han planteado aquí, pudiendo darse casos donde una instancia de (3) proyección, en la forma de una transcripción de una grabación, por ejemplo,

puede ser seguida de una de (2) definición de condiciones de mapeo de esa transcripción, que puede formar parte de un proceso mayor conducente a otra instancia de (3) proyección posterior. Aun considerando la diversidad de procesos posibles, las acciones sucesivas tomadas por el compositor se pueden catalogar según el tipo de instancia, pudiendo describirse el proceso de composición siguiendo esta matriz de cuatro etapas sucesivas, como acercamiento abstracto a la realidad compleja de esta modalidad de creación musical.

En suma, una mirada a la concepción singular del proceso creativo implícita en la composición musical en base a mapeo de textos nos dará la oportunidad de constatar una forma de despliegue de la relación dialéctica entre intención y material propia de los procesos creativos conscientemente autolimitados, relación que en el caso de los mapeos de texto se da enfrentándose a un elemento textual externo, en un tipo de proceso donde se conjugan autolimitación y proyección. Dada la considerable atención que se ha otorgado al desciframiento de mensajes encriptados en obras de este tipo, es decir, al ámbito conceptual de obras que incluyen proyecciones textuales en su nivel estructural, en el presente texto pondremos el foco en el impacto que las operaciones de mapeo de textos tienen sobre la materialidad musical, que en casos de criptografía musical parece darse de reojo, indirectamente, como efecto colateral de una intención de insertar palabras en un contexto musical incapaz de transmitir las, y que activa paralelamente un proceso creativo dialéctico, autolimitado y generativo, el cual al hacerse consciente, como en casos expansivos de mapeo de textos, puede adquirir un enorme potencial como manera de abordar la composición musical.

Capítulo 2: Aproximación histórica

2.1. Criptografía musical

Criptografía desde el origen de la notación musical

La idea de proyectar materiales textuales a musicales ciertamente no es nueva. En los albores de la historia de la música occidental, el monje del siglo XI Guido D'Arezzo tomó la primera sílaba de cada frase del himno *Ut queant laxis – Ut queant laxis, Re-sonare fibris, Mi-ra gestorum, Famuli tuorum, Sol-ve polluti, La-bii reatum,* (ver figura 8) – para dar nombre a los distintos grados de la escala diatónica en el contexto didáctico de su método de solfeo: ut, re, mi, fa, sol, la. Más adelante, Giovanni Battista Doni (ca. 1593-1647) cambiaría el nombre de la ut por do, y el séptimo grado de la escala, si, tomaría su nombre de las iniciales de San Juan, mencionado en la última frase del himno: *Sancte Johannes.*

Sin saberlo, al establecer un nexo entre notas en la partitura y sílabas que remiten a un texto paralelo, Guido sentaba las bases para la curiosa práctica de la criptografía musical, cuya presencia constante a lo largo de los siglos ha trazado una línea independiente de desarrollo histórico, paralelo al de la música de concierto occidental.

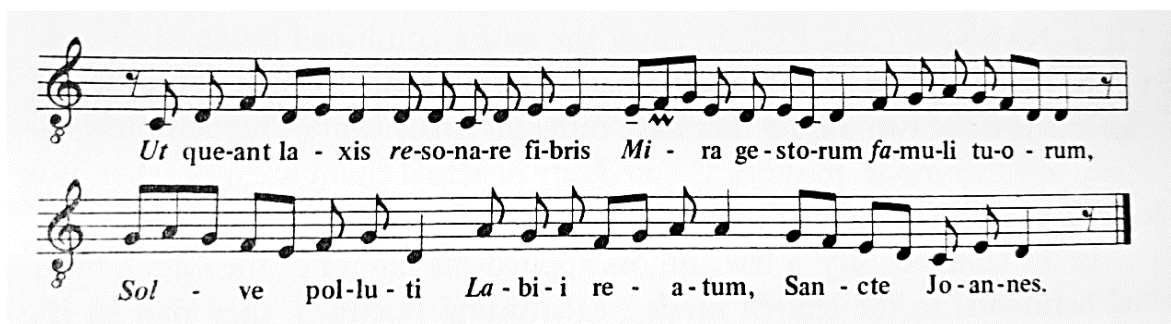


Figura 8. Himno *Ut Queant Laxis*, de donde Guido D'Arezzo obtuvo los nombres de notas.⁴¹

⁴¹ Donald J. Grout y Claude V. Palisca (2001:54).

En el Renacimiento, hallamos un ejemplo temprano de criptografía musical en la técnica del *soggetto cavato*, inventada por Josquin des Prés (ca. 1450 - 1521) para obtener el cantus firmus⁴² de su misa *Hercules Dux Ferrariae*. Su método, que más tarde sería bautizado por el teórico italiano Gioseffo Zarlino (1517 –1590) como “*soggetto cavato dalle vocali di queste parole*”, consistió en extraer las vocales de cada sílaba del nombre de Hércules I, a quien la obra está dirigida como homenaje, y quien fuera Duque de Ferrara entre 1471 y 1505⁴³, y hacerlas calzar sucesivamente con aquellos nombres de notas que contuvieran las mismas vocales: Her=re, cu=ut (do), les=re, Dux=ut (do), Fer=re, ra=fa, ri=mi, ae= re (ver figura 9).

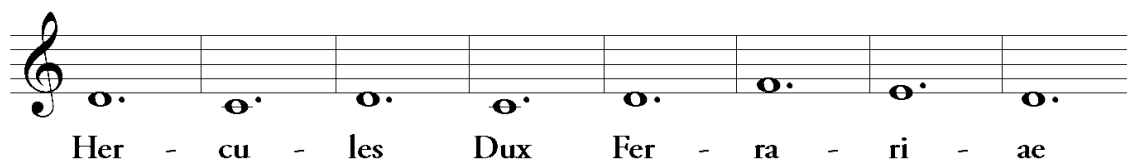


Figura 9. Sujeto de la Misa *Hercules Dux Ferrariae*, de Josquin des Prez (ca.1480)

En el catálogo del mismo Josquin, encontramos otro uso de *soggetto cavato* en la composición instrumental *Vive le roy*, donde se han interpretado las letras “v” e “y” como las vocales “u” e “i”, respectivamente, resultando en una transformación del título de la pieza en una melodía inserta en el tejido contrapuntístico: v-i-v-e-le-ro-y = ut(do)-mi-ut(do)-mi-re-re-sol-mi⁴⁴ (ver figura 10).

⁴² Cantus firmus es una melodía preexistente que se usa como base para una composición polifónica. En el caso del *soggetto cavato*, en lugar de tomar la melodía de la tradición, se obtiene a partir de una operación de mapeo.

⁴³ Donald J. Grout y Claude V. Palisca (2001:166).

⁴⁴ Gustave Reese (1959:234).

5

9

13

"v"="u"="ut (do)

"i"="mi

Vive le roy

"v"="u"="ut (do)

"c"="re

"l"="re

"ro"="sol

"y"="i"="mi

Figura 10. Soggetto cavato “Vive le roy” de Josquin des Prez⁴⁵

Usando un *soggetto cavato* similar al de la misa *Hercules* de Josquin, otro compositor, acreditado bajo el nombre de “Lupus”, compuso una misa para Hércules II, nieto de Hércules I, en una fecha anterior a su ascensión al trono, por lo que se ha especulado que la inserción de las notas “re” y “mi” entre las correspondientes a las vocales de “Hercules” y de “dux Ferrariae” en su sujeto corresponderían a las dos sílabas de la palabra “erit” (e=re, it=mi), que significa “será”,

⁴⁵ Josquin des Prez (año desconocido de la edición:1).

resultando en la encriptación de la frase “Hércules será duque de Ferrara” (*Hercules erit dux Ferrariae*).⁴⁶

Más adelante, el compositor Cipriano de Rore (1515 o 1516–1565) homenajearía al mismo Hércules II, encriptando la frase “*Vivat felix Hercules secundus, dux Ferrariae quartus*” como “mi-fa-re-mi-re-ut-re-re-ut-ut-ut-re-fa-mi-re-fa-ut,” en una misa a cinco voces,⁴⁷ y luego en su *Missa Praeter rerum seriem* haría lo propio con las palabras “*Hercules secundus, dux Ferrariae quartus, vivis et vivet*”.⁴⁸

Como último ejemplo de esta técnica renacentista de mapeo, podemos citar el motete *Stat felix domus Austriae* de Jacob Vaet (1529-1567) compuesto para honrar a la Casa de Habsburgo, cuyo sujeto deriva de las vocales del título, y luego sería reutilizado por Johannes de Cleve (1552-1564) “en su motete en honor al archiduque Carlos, *Carole sceptrigeri patris*”⁴⁹ (ver figura 11).



Figura 11. Soggetto cavato “*Stat felix domus Austriae*”, usado por Jacob Vaet y Johannes de Cleve⁵⁰

Paralelamente a la adopción de las sílabas de Guido D’Arezzo, cuyas derivaciones son utilizadas hasta hoy en culturas de lenguas romances, se establecía otra tradición teórica, basada en la nomenclatura difundida por Boecio, un teórico romano del siglo V, que recopiló y elaboró la teoría musical de Grecia antigua.⁵¹ Esa tradición, que designó letras en lugar de sílabas a los grados de la escala, más adelante sería adoptada por culturas germanas y anglosajonas, y permitiría el surgimiento de nomenclaturas capaces de facilitar aún más el desarrollo de la criptografía musical,

⁴⁶ Gustave Reese (1959:342)

⁴⁷ Gustave Reese (1959:375)

⁴⁸ Gustave Reese (1959:375)

⁴⁹ Gustave Reese (1959:701)

⁵⁰ Imagen tomada de Moritz Kelber (2018:317).

⁵¹ Donald J. Grout y Claude V. Palisca (2001:21)

al establecer una praxis en la que las notas son letras, y en las que los nombres combinados de una sucesión de notas puede ser leído como una o más palabras. Aunque esto también podría ocurrir usando los nombres de Guido D'Arezzo – “mi sol”, “lado”, “relamido”...–, las posibilidades de combinatoria se reducen al trabajar con sílabas en vez de letras.

Por ilustrar esta diferencia de alguna manera, el esfuerzo de Josquin de reducir los nombres de nota a su vocal, es decir, a una sola letra, para llevar a cabo su técnica de *soggetto cavato*, no será necesario en tradiciones donde los nombres de notas son ya una sola letra, y donde uno puede imaginar fácilmente la posibilidad de establecer paralelos entre una melodía dada y la palabra que surge espontáneamente al escribir las notas que la conforman, o al revés, entre una palabra y la melodía que surge al interpretar cada una de sus letras como notas musicales; esto es, si y solo si las letras que conforman dicha palabra corresponden a nombres de notas.

Por contraparte, una ventaja del *soggetto cavato* se percibe en su capacidad para generar melodías largas, por recurrir a paralelismos entre texto y notas que operan únicamente en función de las vocales, quedando las consonantes como obstáculos eludibles.⁵² Así, dada la presencia de vocales en todas las sílabas, el método usado por Josquin puede mapear grandes extensiones de texto (como lo demuestran los ejemplos de su sucesor Cipriano de Rore), saltándose las consonantes en su avance, a diferencia de un método que mapea letra por letra, para el cual el trayecto de mapeo se acaba apenas aparece una letra que no pertenece a la nomenclatura. Por lo mismo, veremos que el método letra por letra fundado sobre la nomenclatura alemana o inglesa será utilizado generalmente para producir células mínimas de material melódico, es decir, *motivos* musicales más que melodías completas.

⁵² Cabe notar que, pese a que la frase *Hercules Dux Ferrariae* no contiene la vocal “o”, ésta sí aparece en el nombre de la nota “sol”, con cuya incorporación la técnica del *soggetto cavato* pasa a abarcar todas las vocales y todas las notas – establecidos los paralelos de a=*la* o *fa*, e=*re*, i=*mi* o *si*, o=*sol*, u=*ut* –, lo cual le otorga la capacidad de mapear grandes extensiones de texto. Aunque es probable que se trate de una afortunada coincidencia, la aparición de las cinco vocales en la nomenclatura de Guido dota de singular prolificidad al método de Josquin, sobre todo en el ámbito de técnicas de mapeo atadas a una convención preexistente, esto es, siendo distinto el caso de técnicas que crean nuevas convenciones, cuya flexibilidad será aún mayor al no depender de “afortunadas coincidencias”.

El nombre de BACH

Dentro de la tradición musical alemana, con su asociación de notas y letras, el Barroco proveerá el ejemplo más conocido de criptografía musical, en la figura del motivo B-A-C-H, mencionado anteriormente, que sería usado por Johann Sebastian Bach, famosamente en su *Fuga a 3 Soggetti (Contrapunctus XIV)* de *El arte de la fuga* (1751), aunque también aparece en el *Ricercar a 6 voces* de la *Ofrenda musical* (1747) y en los últimos compases de las *Variaciones canónicas* (1748).⁵³

Como pie forzado particular, el motivo B-A-C-H ha resonado históricamente a manera de homenaje, haciéndose presente en obras de múltiples sucesores del compositor alemán, y funcionando como ícono sonoro de su persona. De alguna manera, este constructo músico-textual ha pasado a constituirse como un elemento movable que acarrea tanto su perfil melódico identificable como su carga textual (estructural y semántica), y que además ha demostrado ser adaptable a las más diversas estéticas musicales, gracias a la versatilidad que le otorga su ambiguo carácter cromático, pudiendo aportar un rasgo disonante que demanda una resolución en un contexto tonal, u ofrecerse como material apto para contextos de “emancipación” de la disonancia, es decir en estéticas post-tonales tales como la del serialismo o la politonalidad. Al ser usado por el propio Johann Sebastian Bach, el carácter cromático y disonante que aporta el motivo en el *Arte de la Fuga* ha debido ser compensado con el agregado de un gesto melódico cadencial ascendente (ver figura 12), que lo torna servible en un contexto tonal al proveerle de una salida melódica con una clara dirección funcional; una que lo saca de su estancamiento cromático, por decirlo de alguna manera, y que a la vez completa una melodía acabada utilizable como sujeto fugal.

⁵³ Elinore Barber (1971:3). Original en inglés: “The B-A-C-H melody also appears as a counterpoint in the four-part fugue of the Art of the Fugue, and Bach “signs his name” with the motive near the end of the six-part Ricercar of the Musical Offering and in the concluding measures of the Canonic Variations. - See J. S. Bach, *Die Kunst der Fugue* . . . [Leipzig, 1752], p. 65; J. S. Bach, *Musikalisches Opfer* . . . [Leipzig, J. G. Schübler, 1747], *Ricercar a 6*, p. 7, meas. 6; and J. S. Bach, *Einige canonische Veraenderungen über das Weynacht-Lied: Vom Himmel hoch da komm ich her* . . ., Nürnberg, Balthasar Schmid [ca. 1747], p. XXVIII, meas. 24.”



Figura 12. B-A-C-H en el contexto de *El arte de la fuga* (letras agregadas por mí)⁵⁴

Pese a no ser una condición ineludible de este tipo de trabajo de mapeo de textos, la necesidad de realizar adiciones posteriores es propia de él, en la medida en que el origen extramusical del material obtenido por medio de la operación de proyección tiene una alta probabilidad de presentar características no del todo compatibles con el contexto estético en el que debe insertarse, esto es, sobre todo si las condiciones de mapeo son dadas por una usanza tradicional de la criptografía musical, que al enfocarse únicamente en el contenido de un texto – y no de su materialidad –, a ser cifrado musicalmente mediante las correlaciones entre notas y letras preestablecidas en las nomenclaturas, entrega totalmente el resultado sonoro a la convencionalidad de dichas correlaciones, debiendo aceptarse éste sin reparos, como equivalente musical de una palabra dada, y estando limitada la longitud del material textual proyectable por el requisito de contener sólo letras correspondientes a nombres de notas. Esta situación de trabajo restringido por una convención, que acota el ámbito de impacto del producto de mapeo en la obra, cambiará más adelante en la historia, cuando el uso de este tipo de métodos adquiriera un grado de autoconciencia que permita el establecimiento de condiciones arbitrarias de mapeo, en vistas a un resultado sonoro deseado.⁵⁵ Por su parte, Bach no tuvo manera de elegir las notas que conformarían su célebre autógrafo musical; con mucho, tuvo suerte de que todas las letras de su apellido formaran parte de la nomenclatura musical alemana.

⁵⁴ Johann Sebastian Bach (1926:115)

⁵⁵ Esta autoconciencia se dará de manera análoga al desarrollo de la autoconciencia del compositor dialéctico descrita por Adorno, como veremos.

Lo anterior no implica desconocer el potencial melódico y armónico del motivo B-A-C-H, que como observa la académica Elinore Barber, ya había sido “utilizado por Sweelinck y Frescobaldi medio siglo antes de Bach, y por Buxtehude durante la década en la que nació Bach”⁵⁶, hallándose libres de cualquier compromiso criptográfico. Más bien, el punto está en constatar cómo en algunos casos como el *soggetto* de Josquin el producto de la criptografía puede proveer una melodía directamente utilizable como sujeto acabado, tanto por longitud como por perfil melódico, mientras que en otros requiere ser complementada con notas extra para alcanzar características adaptadas a una estética y una práctica de composición dada, lo cual revela el grado de autonomía de los materiales generados por el mapeo de textos.

En términos de la matriz de cuatro instancias del proceso de mapeo que hemos propuesto anteriormente, podemos decir que el tipo de acomodo del criptograma en que tuvo que incurrir Bach al agregar notas extras a su firma se produce en la instancia de (4) composición a partir del material proyectado, habiéndose dado las instancias anteriores – de (1) elección del texto, (2) definición de las condiciones de mapeo y (3) proyección – de manera predeterminada, por tratarse (1) del apellido de Bach como texto preexistente, (2) inscrito en la tradición que se ciñe a la nomenclatura musical alemana y (3) llevado a la partitura en forma de motivo melódico, es decir, siguiendo el paralelo obvio entre secuencia de letras en una palabra y secuencia de notas en una melodía.

Bach, BACH, B-A-C-H

La práctica de rendir homenaje a Johann Sebastian Bach usando el pie forzado del motivo derivado de su nombre se ha vuelto tan común, que como ejemplo de criptografía musical ha pasado a opacar a todos los demás, hasta el punto en que algunos autores se refieren a esta técnica de mapeo como “B-A-C-H”, sin usar el término “criptografía” ni menos “mapeo de texto”.⁵⁷ Entre los primeros compositores que tomaron la posta del motivo B-A-C-H, para usarlo a manera de

⁵⁶ Elinore Barber (1971:3)

⁵⁷ Esto ocurre en François-Bernard Mâche (1992:64), Julian Klein & Thomas Jacobsen (2014:13).

homenaje, encontramos a una serie de sucesores directos del compositor alemán, con obras tales como la *Fuga en Fa mayor* para clavecín de su hijo, Johann Christian Bach (1735-1782, ver figura 13)⁵⁸, una *Fuga en Si mayor* de Johann Ludwig Krebs (1713-1780, ver figura 14)⁵⁹ y una fuga para órgano de Johann George Albrechtsberger (1736-1809, ver figura 15)⁶⁰.

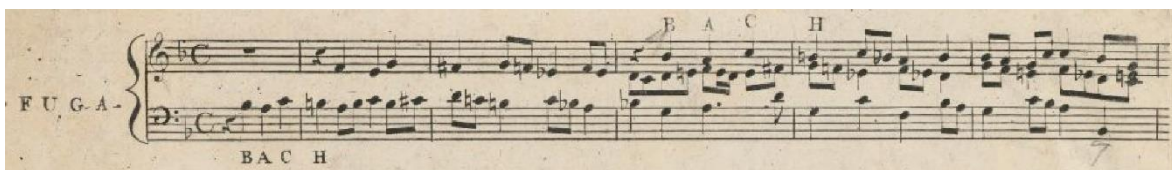


Figura 13. Motivo B-A-C-H en el sujeto de la Fuga en fa mayor de Johann Christian Bach⁶¹

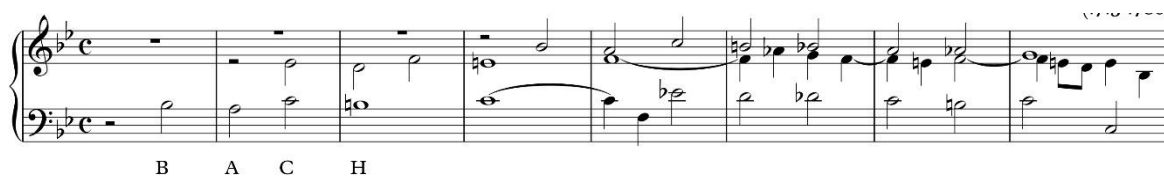


Figura 14. Motivo B-A-C-H en la Fuga en si mayor de Johann Ludwig Krebs⁶²



Figura 15. B-A-C-H en la Fuga para órgano en si mayor de Johann George Albrechtsberger⁶³

⁵⁸ Elinore Barber (1971:4)

⁵⁹ Elinore Barber (1971:4)

⁶⁰ Elinore Barber (1971:4)

⁶¹ Johann Christian Bach (s/f:2)

⁶² Johann Ludwig Krebs (2017:1)

⁶³ Johann George Albrechtsberger (1909:118).

Más adelante, en la obra de Ludwig Van Beethoven (1770-1827) encontramos el canon *Kühl, nicht lau*, WoO 191 (1825, ver figura 16), dedicado al compositor danés Friedrich Kuhlau, y una obertura sin terminar⁶⁴ sobre el motivo B-A-C-H. Sobre todo en el canon, por su carácter de ejercicio ligero, cuyo texto repite la frase “fresco, no tibio” (*kühl, nicht lau*) – como juego de palabras sobre el apellido de Kuhlau –, podemos constatar el establecimiento del pie forzado B-A-C-H como práctica habitual asociada al *ejercicio* del contrapunto, aquél que teóricos defensores de los ideales melódicos derivados del Barroco italiano, avocados a una idea de claridad melódica contraria a la densidad textural propia del contrapunto imitativo, llegaron a relegar a un pasatiempo. Consideremos, por ejemplo, esta cita del teórico Johann Mattheson (1681-1764):

Uno juega con frases mientras bebe un vaso de vino en un viaje aburrido, inventando cánones y cantándolos por diversión para pasar el tiempo. En efecto, estas piezas musicales son muy ingeniosas, pero un tanto inútiles.⁶⁵

Para entender esta relegación del contrapunto a un pasatiempo, ilustrada en esta cita de Mattheson, hay que tener en cuenta que “durante las mismas décadas en las que Bach compuso sus obras más importantes, en las décadas de 1720 y 1730”, como explican Donald Grout y Claude V. Palisca, “un estilo nuevo emanado de los teatros de ópera de Italia invadió Alemania y el resto de Europa, volviendo anticuada la música de Bach”⁶⁶, esto es, particularmente en cuanto a su asociación con la práctica del contrapunto imitativo. Aun así, para bien o para mal, es en obras de este tipo donde encontramos la mayoría de los homenajes que incluyen el motivo B-A-C-H, con lo cual se subentiende una asociación fija de la figura de Johann Sebastian Bach a esta manera de componer. En oposición a un ideal de claridad melódica, traspasado desde el *stile rappresentativo*

⁶⁴ Elinore Barber (1971:4)

⁶⁵ Johann Mattheson, citado por David Yearsley (1998:207). Original en inglés: “One goes in for jocular apothegms while drinking a glass of wine or on a boring journey, inventing canons and singing them for fun and in order to pass the time. Indeed, these pieces are very artful but of little use.”

⁶⁶ Donald J. Grout y Claude V. Palisca (2001:404). Original en inglés: “During the very decades that Bach composed his most important works, in the 1720’s and 1730’s, a new style emanating from the opera houses of Italy invaded Germany and the rest of Europe, making Bach’s music seem old-fashioned”.

vocal al *stile moderno* instrumental en la producción musical barroca italiana,⁶⁷ la textura de diversas melodías superpuestas propia del contrapunto imitativo conlleva una connotación de secretismo, que va a la par con el uso de criptogramas. A la vez, el espíritu de creación autolimitada, propio de la fuga, el canon y otros géneros similares, acoge el uso del tipo de pies forzados que ofrece la criptografía musical. En este sentido, y más allá del gesto obvio de inclusión de un nombre a manera de homenaje, el uso del motivo B-A-C-H se encuentra íntimamente ligado a la práctica del contrapunto.

B-A-C- H

Figura 16. Motivo B-A-C-H en el Canon “Kühl, nicht lau”⁶⁸ (1825) de Ludwig Van Beethoven
(letras y encuadre agregados por mí)

La instalación del motivo B-A-C-H como símbolo, tanto de la figura del compositor como de su asociación con la práctica del contrapunto, queda patente en el caso de la *Misa N.º 6 en Mi bemol mayor* (1828) de Franz Schubert (1797-1828), donde, en lugar del criptograma, el compositor ha incluido en el *Agnus Dei* y otras secciones un motivo similar, reconocible por sonoridad como referencia de la firma de Bach, pero no operativo como texto cifrado, por no contener ni las notas que deletrean la palabra “Bach” (sib, la, do, sib) ni la relación interválica entre ellas, sino sólo su contorno melódico general: un pequeño salto melódico descendente seguido de uno mayor ascendente y otro pequeño salto descendente. Como explica el compositor Michael Graubart, “si

⁶⁷ Ver Rebecca Cypess (2010).

⁶⁸ Partitura obtenida del sitio web <https://www.completebeethoven.com/day348.html>

uno baja la tercera y cuarta nota del sujeto del Agnus en un semitono⁶⁹ uno llega al famoso tema B-A-C-H, transpuesto (ver figura 17). Graubart se pregunta si acaso Schubert estaba “rezándole al santo patrono de la fuga”⁷⁰, por la inclusión de este motivo que, pese a no retener una conexión literal con el criptograma B-A-C-H, refiere claramente a él. La reconocibilidad del motivo en este caso, aún con todas sus distorsiones, es un testimonio de la frecuencia de esta práctica de homenaje a Bach, mientras que la alteración de la tercera y cuarta nota del motivo representa una forma del tipo de acomodo del producto de un mapeo que hemos descrito anteriormente, previo a su traspaso a un medio estético marcado por las reglas tradicionales de la tonalidad, ante las cuales Schubert, en este caso, se ha hecho la vida fácil al deshacerse de la compleja ambigüedad tonal del motivo B-A-C-H y convertirlo en una figura melódica estable, que claramente delinea la tonalidad de do menor: do, si \flat , mi \flat , re, (do).

The image shows a musical score for the Agnus Dei of Franz Schubert's Mass No. 6. It features four vocal parts: Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The Soprano part is mostly silent. The Alto part begins with a forte dynamic and the lyrics "A - - gnus De - - i. qui". The Tenore part begins with a forte dynamic and the lyrics "A - - gnus De - i. qui tol - lis pec - ca - ta". The Basso part begins with a forte dynamic and the lyrics "A - - gnus De - - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca -". The melodic motif B-A-C-H is clearly visible in the Alto, Tenore, and Basso parts, with the notes corresponding to the letters B, A, C, H.

Figura 17. Motivo que recuerda a B-A-C-H en el Agnus Dei de la Misa N.º6 de Franz Schubert⁷¹

Poco después de Schubert, y en pleno Romanticismo, Felix Mendelssohn (1809-1847) fue una figura clave para reubicar definitivamente a Johann Sebastian Bach en un lugar de relevancia en la historia musical de Occidente. La transición hacia un “estilo moderno” de claridad melódica que había emergido del Barroco italiano y marcado el período posterior del Clasicismo, requirió

⁶⁹ Michael Graubart (2003:44)

⁷⁰ Michael Graubart (2003:44)

⁷¹ Franz Schubert (1887:134)

esfuerzos por parte de teóricos y compositores de comienzos del siglo XIX para volver a dar importancia a Bach, entre los que “la recuperación de la *Pasión según San Mateo* por parte del compositor y director Carl Friedrich Zelter (1758-1832) y su presentación en Berlín bajo la dirección de Felix Mendelssohn en 1829”⁷² contribuyó significativamente.

En un concierto de beneficio a Bach organizado por el mismo Mendelssohn, Robert Schumann escribió una reseña, recogida por Elinore Barber, donde relató que “Mendelssohn culminó con una fantasía de su propia autoría, en la cual luego mostró la total gloria de su genio artístico; estaba basada en un Coral (si mal no recuerdo, sobre el texto “O Haupt voll Blut und Wunden”), dentro del que eventualmente él tejió el nombre de Bach...”⁷³

Desviémonos un segundo para detenernos en esta noción de “tejer” palabras, que es adecuada al contexto de la composición en el marco del contrapunto imitativo, configurado como entrelazamiento de diversas líneas melódicas. En términos del gesto de escribir el nombre de Bach en la obra, podríamos hablar más bien de un acto de “bordado”, es decir, de escritura con un hilo en una tela, que se realiza con una línea continua. En el tejido contrapuntístico, la palabra bordada aparece como elemento externo, desviado de la función constructiva del tejido en tanto a elaboración de un patrón que permite una cierta integridad material, y más bien guiado por un trayecto que obedece a la actividad externa de la escritura. Por otra parte, a diferencia del acto ornamental que implica el bordado de una palabra en el ámbito textil, y que se realiza como una adición sobre un tejido ya finalizado, en el contexto musical del contrapunto el acto de bordar palabras se lleva a cabo en la instancia misma de su entrelazamiento; no hay un tejido base al que se le añade el elemento textual externo, sino que la delineación de éste ocurre en el momento mismo de la construcción del tejido, por lo que pasa a formar parte indispensable y determinante

⁷² Donald J. Grout y Claude V. Palisca (2001:404). Original en inglés: “The revival of the *St. Matthew Passion* by the composer and conductor Carl Friedrich Zelter (1758-1832) and its performance at Berlin under Felix Mendelssohn’s direction in 1829 did much to inspire interest in Bach’s music.”

⁷³ Elinore Barber (1971:4). Original en inglés: “Schumann, reviewing Mendelssohn's Bach Benefit Concert presented in the summer of 1842, stated that "Mendelssohn ended with a fantasy of his own, in which then, he showed himself in the full glory of his artistry; it was based on a Chorale (if I am not mistaken, with the text "O Sacred Head now Wounded"), into which he afterwards wove the name Bach . . .”

tanto de su integridad como de su apariencia audible. Sirva esto para ilustrar, nuevamente, el impacto que puede tener la incorporación de un criptograma en la dimensión material de una obra, sobre todo en prácticas generativas – autolimitadas, y que se desenvuelven con un cierto grado de autonomía – como es el contrapunto imitativo y como lo será el serialismo siglos más tarde, y que en el caso del motivo B-A-C-H deja una huella de cromatismo melódico en la trama contrapuntística.

Tiempo después de escuchar y reseñar la fantasía de Mendelssohn, a partir de cuyo relato me he permitido reflexionar sobre el concepto de bordado aplicado al criptograma, el mismo Robert Schumann (1810-1856) compuso lo que Elinore Barber describe como “seis fugas impresionantes sobre el tema concebidas para órgano o piano con pedal en 1845”⁷⁴. Este homenaje de Schumann a Bach se enmarca en su contribución como otro de los compositores románticos que ayudó a reinstaurar la figura del compositor barroco, junto a Mendelssohn y Liszt, de quien hablaremos más adelante. De hecho, tanto Schumann como Liszt estuvieron involucrados en la fundación de la *Bach-Gesellschaft* (Sociedad Bach) en 1850,⁷⁵ y fueron activos intérpretes tanto de obras como de arreglos de piezas de Bach.⁷⁶

Considerándola como una sola gran obra, el mismo Schumann describió sus *Seis Fugas sobre el nombre BACH (Op. 60)* como “la obra que, creo, sobrevivirá más tiempo a mis otras”⁷⁷, dando luces sobre la manera en que las seis piezas están articuladas en un todo, a modo de “una gran sinfonía fugal, un viaje épico a través de paisajes cambiantes de simplicidad y complejidad, oscuridad y luz”, según el organista y académico David Gammie. En los primeros compases, Schumann hace particularmente explícito el nombre de Bach, elaborando un sujeto donde el motivo de cuatro notas es seguido de un silencio, y luego complementado con una figura melódica (ver

⁷⁴ Elinore Barber (1971:4). Original en inglés: “Robert Schumann composed six stunning fugues on the theme scored for organ or pedal piano in 1845.” A modo de aclaración, el piano con pedal – *pedal piano* - refiere aquí a un tipo de piano que incluye un teclado adicional a la altura de los pies, al igual que un órgano.

⁷⁵ David Gammie (2006)

⁷⁶ David Gammie (2006)

⁷⁷ Robert Schumann, citado por David Gammie (2006) Original en inglés: “The work which, I believe, will longest outlive my others”.

figura 18). Esta separación por medio de una breve pausa enmarca claramente al criptograma B-A-C-H, aislándolo como contenido especial que remite al plano textual y de ahí a la persona de J.S. Bach.

FUGA I. Componirt 1845

Langsam.

Figura 18. Primeros compases de la primera de las Seis Fugas sobre el nombre BACH (Op. 60) de Schumann.⁷⁸ Letras B-A-C-H agregadas por mí.

Aparte de usar el criptograma B-A-C-H como homenaje, Schumann rinde tributo al compositor barroco en estas fugas “recreando y redefiniendo la disciplina y la lógica estructural de Bach en términos decimonónicos”,⁷⁹ lo cual se percibe claramente en la segunda de las seis fugas, donde “Schumann comprime el tema de cuatro notas y crea un nuevo sujeto al añadir figuras de semi-corchea típicamente barrocas” (ver figura 19), en palabras de David Gammie, quien compara este tipo de figuras a las de la *Tocata y fuga en re menor, BWV 565* de Bach (ver figura 20). Con este tipo de gestos, se reafirma la pertenencia del motivo B-A-C-H al ámbito del contrapunto imitativo, en una acción de rescate no sólo de la figura del compositor homenajeado, sino también del tipo de planteamiento musical contrapuntístico otrora descartado como música anticuada, y revitalizado en el momento del Romanticismo por compositores como Mendelssohn, Schumann y Liszt.

⁷⁸ Robert Schumann (1881:2)

⁷⁹ David Gammie (2006). Original en inglés: “this is a work of supreme contrapuntal mastery that recreates and redefines the discipline and structural logic of Bach’s music in nineteenth century terms.”

FUGA II.

Lebhaft.
non legato
B A C H

Figura 19. Motivo B-A-C-H comprimido en la Fuga II de las Seis Fugas sobre el nombre BACH (Op. 60) de Schumann.⁸⁰ Letras B-A-C-H y encuadre agregados por mí.

Figura 20. Compases 28-34 de la "Tocata" de Toccata y fuga en re menor, BWV 565 de J.S. Bach.⁸¹

A la textura de semicorcheas característicamente bachiana, se suman en las *Seis fugas* de Shumann recursos contrapuntísticos igualmente característicos, tales como retrogradación y superposición solapada del sujeto (*stretto*),⁸² viéndose contrapesados estos rasgos distintivamente barrocos con un planteamiento formal similar al de la sinfonía romántica, apareciendo la obra como “una gran sinfonía fugal”, en las palabras ya citadas de Grammie. El autor interpreta las partes de la obra

⁸⁰ Robert Schumann (1881:6)

⁸¹ Johann Sebastian Bach (1867:269)

⁸² David Gammie (2006)

en términos sinfónicos, al observar que “el conjunto de las dos primeras fugas forma una especie de primer movimiento sinfónico, con una Introducción y un Allegro”⁸³, y aunque el resto de la obra no sigue el esquema de una sinfonía, la sucesión de sus partes parece estar pensada a una gran escala propia de la sinfonía romántica. Así, por ejemplo, Grammie percibe la tercera fuga como “un movimiento lento meditativo (...), que sirve de prelude a la cuarta fuga, más sustanciosa”⁸⁴, a la vez que advierte la aparición de recursos característicos del lenguaje de Schumann, en lo que podríamos considerar otro gesto de actualización: “en la quinta fuga”, explica Gammie, “el severo tema cromático se transforma en un scherzo staccato danzante de una delicadeza típicamente schumannesca”⁸⁵ (ver figura 21).



Figura 21. Motivo BACH tornado scherzo staccato danzante schumannesco en la Fuga V de las Seis Fugas sobre el nombre BACH de Schumann.⁸⁶ Letras B-A-C-H y encuadre agregados por mí.

Por su parte, Franz Liszt (1811-1886) aportaría a la sucesión de homenajes a Bach con su *Preludio y fuga sobre el motivo BACH* (1855–56, revisada en 1869–70), una obra que “se ha convertido en un estándar del repertorio para órgano”⁸⁷, y donde el cromatismo aportado por el motivo B-

⁸³ David Gammie (2006). Original en inglés: “The first two fugues together form a kind of symphonic first movement, consisting of Introduction and Allegro.”

⁸⁴ David Gammie (2006). Original en inglés: “The short third piece is a meditative slow movement ‘for soft stops’, which serves as a prelude to the more substantial fourth fugue.”

⁸⁵ David Gammie (2006). Original en inglés: “In the fifth fugue the severe chromatic theme is transformed into a dancing staccato scherzo of typically Schumannesque delicacy.”

⁸⁶ Robert Schumann (1881:18)

⁸⁷ Elinore Barber (1971:4)

A-C-H parece ajustarse perfectamente al momento histórico-estético del Romanticismo tardío, marcado por un fenómeno de expansión de la disonancia dentro de los límites de la tonalidad, en el que el propio Liszt tuvo un rol clave. Recordemos que, además de haber explorado las posibilidades melódicas del cromatismo en obras anteriores a su *Preludio y fuga sobre el motivo BACH*, tales como su *Grand gallop chromatique* para piano (1938), en su período tardío, representado por piezas como *Nuages Gris* para piano (1881) o su *Bagatela sin tonalidad* para piano (1885), el compositor húngaro se convertiría en un explorador de las posibilidades de un cromatismo extremo a nivel armónico y por lo tanto en un precursor de la atonalidad y posterior dodecafonismo propuesto por Arnold Schönberg y sus sucesores, marcado por una emancipación de la disonancia armónica, pero también por el tipo de disonancia melódica que acarrea el motivo B-A-C-H. Por plantearlo de alguna manera, Liszt no tuvo necesidad de alterar el motivo para convertirlo en una melodía claramente tonal como lo hizo Schubert, ni de utilizarlo en una obra menor de carácter excéntrico como Beethoven, sino que pudo sacar máximo provecho del criptograma, por resultar totalmente compatible con su lenguaje musical. Asimismo, en el caso de esta obra, el cromatismo del motivo B-A-C-H no se ve compensado por un gesto melódico que tienda a lo diatónico, como vimos en su uso por parte del mismo Bach en *El arte de la fuga* (movimiento ascendente resolutivo), sino que, por el contrario, es seguido en el caso de Liszt por un gesto descendente de cuatro corcheas que luego se repite con interválica idéntica dos semitonos más abajo (ver figura 22, compás 20), reafirmando su cromatismo.

Beispiel 6/a: Präludium und Fuge über B—A—C—H
(zeitweilig J. S. Bach zugeschrieben), T. 19—22

Beispiel 6/b: Liszt, Präludium und Fuge über den Namen BACH,
Klavierfassung, T. 95—98

Beispiel 6/c: Schumann, 1. Fuge über den Namen Bach (1845), T. 1—4

Figura 22. Motivo B-A-C-H en el Preludio y Fuga sobre el nombre de Bach de Franz Liszt, con anotaciones de Dorothea Redepenning⁸⁸. Letras B-A-C-H y encuadros agregados por mí.

Tal como el contexto de exploración del cromatismo que asociamos a compositores como Liszt, así como a Wagner, conduciría a un escenario post-tonal en la obra de Schönberg, en el ámbito del nacionalismo ruso, como antesala de una vía post-tonal paralela encarnada en Stravinsky, encontramos las *6 variaciones sobre B-A-C-H* para piano, opus 10 (1878) de Nikolái Rimski-Kórsakov (1844-1908). Nuevamente, vemos cómo el germen de cromatismo insertado por el motivo se hace audible, en otro tipo de lenguaje capaz de acoger su rasgo disonante (escuchar,

⁸⁸ Dorothea Redepenning (1992:106-107)

por ejemplo, la variación II, *intermezzo*). A diferencia de otras obras fundadas sobre el motivo B-A-C-H, en este caso la mayoría de las variaciones no son de carácter contrapuntístico; sólo hay una *fuga*, correspondiente a la variación 6. Esto da pie a piezas de carácter melódico donde la presencia del motivo parece mover el suelo tonal: consideremos, por ejemplo, los sucesivos desplazamientos que sufre una misma melodía en la variación III, *scherzo*, que podemos asimilar a un juego de mantenerse saltando sobre sucesivos bloques que caen al vacío. Dicha sensación de caída se ve potenciada por un reordenamiento de las cuatro notas del motivo B-A-C-H (sib-la-do-si^b) en el acompañamiento, mediante el establecimiento de un ostinato cromático descendente que va de do a la, es decir, como C-H-B-A (do-si-sib-la), y que se da de manera natural al repetir el motivo sucesivamente: C-H-B-A aparece como consecuencia de B-A-C-H-B-A-C-H-B-A... (ver figura 23).

En texturas de melodía acompañada, la inserción del criptograma en las secuencias armónicas es capaz de producir el tipo de enlaces entre acordes remotos – un “movimiento del suelo tonal” como lo describí antes – que caracterizaría a los compositores del nacionalismo ruso, y quienes, de manera similar a Debussy y Satie, hallaron una alternativa a las funciones tonales en este tipo de recursos. Así, el producto generado autónomamente por el mapeo de textos condiciona las fundaciones de un lenguaje marcado por sucesiones de bloques verticales – acordes – en lugar del tejido fugal normalmente asociado a la figura y a la firma musical de Bach.

Скерцо

3.

Scherzo

The musical score consists of three systems of piano music. The first system is marked 'Vivo' and begins with a forte (*f*) dynamic. The second system includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The third system features a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The notation shows a descending chromatic ostinato of the B-A-C-H motif in the right hand, while the left hand provides a harmonic accompaniment.

Figura 23. Criptograma B-A-C-H tornado ostinato cromático descendente en la Variación III de las 6 variaciones sobre B-A-C-H de Rimski-Kórsakov⁸⁹

Algo similar ocurre en el caso del *Valse improvisation sur le nom de Bach* FP 62 para piano (1932, ver figura 24) de Francis Poulenc (1899-1963), donde el cromatismo del motivo B-A-C-H produce una apariencia de género tradicional desfigurado que hallamos en diversas obras para piano del período, como el *Tango* de Stravinsky (1940) u obras de Bela Bartók compuestas a partir de melodías folklóricas – consideremos el *Allegro Barbaro*, estrenado en 1921, por mencionar el

⁸⁹ Nikolái Rimski-Kórsakov (1959:220)

ejemplo más famoso —. En este caso de Poulenc se percibe el vals, como género de melodía acompañada con su compás ternario característico, aunque aparece alterado por el efecto del cromatismo del motivo en la melodía, y sus consecuencias armónicas.



Figura 24. Motivo B-A-C-H en el *Valse improvisation sur le nom de Bach* de Francis Poulenc⁹⁰

Pese a la incorporación de la sonoridad cromática del motivo a la melodía de Poulenc, su obra sobre las notas B-A-C-H es breve, y aunque el francés se caracterizaba por las formas cortas,⁹¹ esto es algo que encontramos frecuentemente en composiciones basadas en mapeos de texto; ya vimos el canon de Beethoven, y veremos una fugueta brevísima de C.P.E. Bach, un minueto sobre el nombre de Haydn de Maurice Ravel, y obras más recientes como ... *Les mots sont allés* de Luciano Berio, todas basadas en criptogramas y escuetas en su duración. Por un lado, como desafío de autolimitación, la composición de obras musicales en base a textos mapeados suele propiciar tipos de creaciones donde las complejidades de un pie forzado de origen extramusical desembocan en materiales musicales de maleabilidad limitada, que se agotan en ejercicios breves: el ejercicio de autolimitación resulta en obras de duración limitada. Por otro, podemos considerar el carácter ligero que normalmente tienen las obras de homenaje, que, al funcionar de manera análoga a un discurso de reconocimiento, presentan el tipo de brevedad pertinente y propia de las secciones de agradecimientos que encontramos al comienzo de un libro o una tesis académica: como recurso anexo a la práctica ordinaria de composición musical, la criptografía se reserva para la creación de obras anexas.

⁹⁰ Francis Poulenc (1933:1)

⁹¹ Ver Donald J. Grout y Claude V. Palisca (2001:701)

Junto al homenaje de Poulenc, encontramos en la primera mitad del siglo XX una serie de obras que reiteran el uso del motivo B-A-C-H en un contexto contrapuntístico, pudiendo mencionar la *Fantasia y fuga sobre B-A-C-H* op.46 para órgano (1900) de Max Reger (1873-1916), la *Fantasia contrappuntistica* para piano BV256 de Ferruccio Busoni (1866-1924) – una “realización moderna del *Arte de la fuga* de Johann Sebastian Bach, que existe en cuatro versiones escritas por el compositor entre 1910 y 1921”⁹² –, los *Due Ricercari Sul Nome BACH* para piano, Op. 52 (1932) de Alfredo Casella (1883-1947), el *Prélude, arioso et fughette sur le nom de BACH* H.81 para piano (1932) de Arthur Honegger (1892-1955), y el *Chromatic Study on the Name of Bach* para órgano (1940) de Walter Piston (1894-1976).

En esa misma época, y entre los miembros de la Segunda Escuela de Viena también hallamos el uso del criptograma B-A-C-H, en un contexto dodecafónico de emancipación de la disonancia donde el cromatismo del motivo ya no es un tema a resolver, desde un punto de vista de tensión y distensión tonal. Arnold Schönberg (1874-1951) incluiría la secuencia B-A-C-H en sus *Variaciones para orquesta* op.31 (1926-1928), apareciendo diecisiete veces de manera no traspuesta a lo largo de la obra (principalmente en secciones breves del *Finale*)⁹³. Por su parte, Anton Webern (1883-1945) construyó la serie dodecafónica sobre la que basó su *Cuarteto de cuerdas* op.28 (1936) sobre la secuencia B-A-C-H, seguida de dos tetracordios, uno correspondiente a su inversión traspuesta cuatro semitonos más arriba y el otro a su transposición diez semitonos más arriba, ambos manteniendo la misma interválica⁹⁴ interna que el motivo original (ver figura 25).

⁹² Marc-André Roberge (1996:302)

⁹³ Ver Timothy Bond (2004:2-4)

⁹⁴ Con esto me refiero a que cada grupo de cuatro notas – tetracordio – está dispuesto en una estructura que las distancia por un semitono descendente (B→A), seguido de tres semitonos ascendentes (A→C) y de uno descendente (C→H), estructura que se replica de manera exactamente igual (traspuesta a otras notas) en el tercer tetracordio, y de manera exactamente inversa (también traspuesta) en el segundo, que contiene un semitono ascendente, seguido de tres semitonos descendentes y luego de uno ascendente (imaginar un espejo en la línea vertical que separa al tetracordio B-A-C-H del segundo tetracordio).



Figura 25: serie dodecafónica usada por Anton Webern en su *Cuarteto de cuerdas op 28* (1936)

En casos de un uso de la criptografía en contextos dodecafónicos y seriales, el producto del proceso de mapeo pasa a imbricarse en el tejido armónico de manera similar a como lo hace en el caso del contrapunto imitativo, esto es, en la forma de secuencias de notas que determinan el plan armónico. En este sentido, el trabajo de proliferación de un material – la secuencia B-A-C-H, en este caso de Webern – por medio de su inversión y transposición también representan procedimientos propios del contrapunto fugal, por lo que podemos afirmar que la inserción de B-A-C-H en estos casos dodecafónicos representa una continuación de la tradición de homenaje a Bach que aún a al nombre del compositor con su aporte al desarrollo de un tipo de pensamiento contrapuntístico precursor de la estética post-tonal vienesa, anclada en la tradición de Occidente, pese a su apariencia de quiebre total.⁹⁵

Entre otras obras dodecafónicas que utilizan el motivo B-A-C-H, podemos mencionar el primer movimiento del *Quaderno musicale di Annalibera* para piano (1952) de Luigi Dallapiccola (1904-1975), titulado *Símbolo*. Este movimiento está construido sobre el motivo B-A-C-H, transpuesto a mib-re-fa-mi \sharp , y a su vez invertido, variado y transpuesto en una lógica de serie dodecafónica.⁹⁶ La misma obra luego sería arreglada por el compositor en las *Variaciones* para orquesta de 1954, donde se escucha el motivo B-A-C-H introducido de manera clara en la parte del trombón al inicio de la variación I. La presencia del motivo B-A-C-H en esta obra se hace explícita tanto en su introducción como en su cierre, donde aparece de manera clara en los cuatro acordes que finalizan el movimiento. Como en otras obras, el grado de reconocibilidad con que se presenta el criptograma B-A-C-H, sumado a su consolidación como lugar común dentro de la historia de

⁹⁵ En la introducción de su *Filosofía de la nueva música*, Theodor Adorno se refiere a esta conexión estructural del dodecafonismo con la tradición, al afirmar que, “en la medida en que la nueva música, en su pura conformación de la lógica de la consecuencia, medita sobre lo nuevo, se inserta en la tradición de El arte de la fuga, Beethoven y Brahms.” (Theodor Adorno [1966: 7-8])

⁹⁶ Ver Gerhard Herz (1955:79-82)

la música occidental, permite a la operación de proyección retener tanto la secuencia de letras como el contenido de la palabra proyectada, manteniéndose así una conexión entre la sucesión de cuatro notas y la figura del compositor alemán que ha sido asegurada por los múltiples homenajes, en un gesto que de alguna manera exhuma al criptograma de su lugar secreto y lo expone como símbolo musical; el movimiento en la versión para piano, recordemos, se llama *Simbolo*. En este sentido, el gesto de ocultamiento propio de la criptografía, como arte de cifrar mensajes, y que se basa en el establecimiento de equivalencias secretas, es reemplazado por uno de establecimiento de una equivalencia conocida, aceptada como convención, que permite interpretar a las notas B-A-C-H como un símbolo.

Más allá de la corriente dodecafónica-serialista, el motivo B-A-C-H persiste en obras de diversas corrientes estéticas de la segunda mitad del siglo XX, tales como *Collage sur B-A-C-H* para cuerdas, oboe, clavecín y piano (1964) de Arvo Pärt (n.1935); varias obras de Alfred Schnittke (1934-1998), incluyendo su Sonata n.º2 (*Quasi una sonata*) para violín y piano (1968), su Quinteto para piano (1978), su Sinfonía No.3 (1981), y su Concerto Grosso No.3 (1985)⁹⁷; y la *Sonata-Meditación*⁹⁸ para piano (1978) de Dušan Martinček (1936-2006). A éstas podríamos sumar una infinidad, dada la costumbre que se ha forjado en torno al uso del pie forzado B-A-C-H, la cual, junto con opacar al concepto mismo de criptografía musical, por sobrepasar en fama a cualquier otro ejemplo de esta práctica, ha producido múltiples obras de compositores no necesariamente interesados en el mapeo de textos como fuente de materiales musicales.

Para finalizar este segmento dedicado al criptograma B-A-C-H, consideremos como ejemplo más reciente a la obra *Passagen* para violín solo del saxofonista y compositor John Zorn (n.1953), incluida en su álbum *Lemma*, del año 2013, e interpretada por Pauline Kim Harris. Al comienzo de la obra, tras un segmento breve ejecutado en dobles cuerdas, el motivo B-A-C-H se enuncia claramente, con el violín articulando cada una de las cuatro notas de manera agresiva, aislando el gesto correspondiente al nombre de Bach como señal a ser detectada. Luego de una sección

⁹⁷ Ver Lilia Khanina (2009:9)

⁹⁸ Ver David Babcock (1991:24-25)

introdutoria con múltiples gestos de *glissando* y pasajes virtuosos en el registro sobreagudo del violín, una sección de carácter rítmico desarrolla el momento de enunciación inicial del criptograma B-A-C-H, como motor rítmico, remitiendo al tipo de textura de semicorcheas características del barroco bachiano (y utilizada con un fin similar por Schumann en su Fuga II, como vimos antes). Aunque no alcanza el espacio aquí para analizar esta obra de Zorn en detalle, sirva su mención para constatar la adaptabilidad del motivo B-A-C-H, la vigencia de su presencia en la producción musical de Occidente, y su reconocibilidad como motivo melódico asociado a la figura de J.S. Bach. Con B-A-C-H, la estrategia de mapeo de texto se ha establecido en la tradición, abriendo a su vez la puerta al surgimiento de otros criptogramas, de características similares, es decir, que producen motivos a partir de nombres de personas o lugares.

Más allá de B-A-C-H

Más que analizar las connotaciones simbólicas del criptograma B-A-C-H, indagando en significaciones asociadas a su morfología cruciforme⁹⁹, en su uso como “encarnación de lo sublime”¹⁰⁰, o en las implicancias esotéricas del gesto de inserción del nombre de Bach en la materialidad misma de la obra (por ejemplo, recurriendo a los alcances de una visión *alquimista* de la materialidad musical, estrechamente asociada a la práctica del contrapunto en el contexto histórico y cultural de Bach, como ha investigado David Yearsley¹⁰¹), lo que interesa por ahora, como ejercicio particular de reconsideración de la práctica criptográfica musical desde su impacto en la

⁹⁹ Considerar el “anagrama musical” con forma de cruz elaborado por Edward Elgar (a los 9 años) sobre el motivo B-A-C-H; ver figura 36, más adelante.

¹⁰⁰ Según la musicóloga Lilia Khanina, éste es el sentido que adquiere el motivo B-A-C-H en la obra de Alfred Schnittke (ver Lilia Khanina [2009:9]).

¹⁰¹ Pese a no tratar la temática de la criptografía musical, el artículo “Alchemy and Counterpoint in an Age of Reason” (*Journal of the American Musicological Society*, 51 [2]: 201-243) resulta particularmente ilustrativo para poner en perspectiva las connotaciones del desarrollo del contrapunto en la época de Bach, en términos de una concepción alquimista de la materialidad musical, esto es, una donde el trabajo con un material versátil como el sujeto de una fuga – melodía que se reutiliza una y otra vez, en diversas encarnaciones (invertida, retrogradada, etcétera), y cuyas propiedades la hacen apta para la generación de múltiples tejidos polifónicos – da paso a “combinaciones milagrosas” que constituyen una “prueba de la presencia del espíritu vivo de Dios en el nivel más básico de la creación musical” (David Yearsley [1998:239-241]). Considerando que el criptograma B-A-C-H se inserta como sujeto en

dimensión material de la obra de arte, es constatar cómo el proceso de mapeo del nombre de Bach ha sido capaz de determinar la creación de obras de compositores de las más diversas estéticas y épocas, al asumirse como un pie forzado conducente a resultados sonoros probablemente inalcanzables sin su autoimposición. Como hemos dicho, la autolimitación es propia de todo acto creativo, pero en el caso de su realización mediante la proyección de un elemento externo entran a incidir factores que pueden desbordar el mundo sonoro habitual de un compositor, por ejemplo, al obligarlo a lidiar con el motivo imprevisiblemente cromático derivado del apellido de Bach. Por ilustrar el grado de arbitrariedad con que opera este tipo de proceso, si el apellido de Johann Sebastian hubiese sido “Gach” – otro apellido alemán –, su firma musical habría sonado radicalmente diferente, como la melodía dulcemente diatónica sol-la-do-si (ver figura 26), que recuerda, por ejemplo, al motivo principal del cuarto movimiento de la *Sinfonía nº 41* de Mozart.¹⁰²

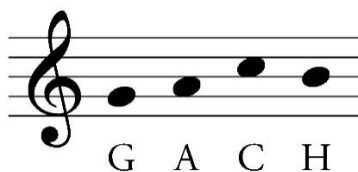


Figura 26. Falso criptograma “GACH”

Por otra parte, aun postergando consideraciones conceptuales, e incluso desde el enfoque formalista propuesto en este texto, se hace difícil ignorar el hecho providencial de que el nombre de uno de los compositores más importantes de la historia de la música occidental se presente inmediatamente legible como una melodía de cuatro notas, en el marco de la tradición musical que él mismo habitó, y en la que bastaría con escribir su apellido en mayúsculas para hacer aparecer la melodía de su autógrafo musical sin mayor esfuerzo. Esta especie de coincidencia milagrosa sin

El arte de la fuga, las connotaciones de una inserción textual como ésta en la materialidad musical pueden ser analizadas a la luz de tal concepción de materialidad.

¹⁰² En el caso de Mozart, las notas son do-re-fa-mi, sonando como GACH transpuesto una cuarta perfecta hacia arriba. Esta secuencia GACH también corresponde a las primeras cuatro notas de la melodía del vals *Viejo lobo chilote*, popularizado por Héctor Pávez en 1967 (por si el dato ayudase a imaginar la melodía).

duda otorga al criptograma B-A-C-H un lugar indisputable como objeto supremo de la criptografía musical, con múltiples resonancias simbólicas.

Al eminente B-A-C-H, se han sumado a lo largo de la historia una serie de criptogramas musicales semejantes, elaborados por otros compositores. Como caso cercano al de Johann Sebastian, en el período Clásico temprano, podemos considerar el intento de otro de sus hijos, Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), de expandir el célebre motivo de su apellido al traducir su segundo nombre del alemán al italiano, como “Filippo”, llegando así a mapear su propio nombre como C-F-E-B-A-C-H (do-fa-mi-sib-la-do-si \flat). Este motivo sería usado por Carl Philipp en una brevísima *Fugueta en Fa mayor* (H. 285) que el compositor no publicó, y que se encuentra en la biblioteca del Conservatorio Real de Música de Bruselas.¹⁰³

Pero la iniciativa criptográfico-musical va más allá de la familia Bach, por supuesto. A continuación, revisaremos casos de tres compositores emblemáticos por usar criptogramas musicales de su propia elaboración. De entre los compositores interesados en la creación de criptogramas originales, consideremos los casos del compositor alemán Robert Schumann (1810-1856), del inglés Edward Elgar (1857-1934) y del ruso Dmitri Shostakóvich (1906-1975).

Schumann, o la imaginación como un lugar de palabras

De todos los compositores que han establecido paralelos entre palabras y nombres de notas, Robert Schumann destaca por su insistencia y su prolificidad. Como explica el criptólogo y musicólogo Eric Sams, a quien citaremos frecuentemente por su importante trabajo en el área de la criptografía musical, “en Schumann, más que nadie, el concepto de música y letras estaba profundamente unido.”¹⁰⁴

¹⁰³ Obra de difícil acceso, incluida en *Miscellanea Musica*, Wq 121 (publicada a su vez en CPEB:CW, VIII/1), según el sitio <https://cpebach.org/>. Existe una grabación de Felix Friedrich que se puede escuchar en el siguiente link: <https://open.spotify.com/track/0TA9eXRCTv3Qqp8smjZ4ha?si=392a9cd62ea14cda>

¹⁰⁴ Eric Sams (1965:548). Original en inglés: “In Schumann if in any man the concept of music and letters was profoundly unified.”

Su opus 1 se basó ostensiblemente en los equivalentes musicales del nombre de una conocida casual, Meta Abegg. *Carnaval* hace un uso ingenioso de los equivalentes musicales de las letras de Asch, el lugar de nacimiento de Ernestine von Fricken, con quien estuvo comprometido durante un tiempo. La opus 60 rinde el tradicional homenaje a Bach escribiendo fugas en su nombre; la n° 41 del *Álbum para jóvenes* rinde un tributo similar al compositor danés Gade.¹⁰⁵

En los detallados análisis que Sams hace de la obra de Schumann, lo perfila claramente como un creador con una “mente criptográfica”¹⁰⁶, cuyos rasgos se asoman desde la descripción de la actividad del padre del compositor, un “librero, editor, autor, redactor, bibliotecario, traductor, antólogo y bibliófilo; en definitiva, un hombre bastante libresco”¹⁰⁷, de quien el mismo Robert heredaría un apego con la palabra escrita; “era ante todo un bibliófilo”¹⁰⁸, dice Sams. Además de su actividad literaria como crítico musical, bajo los pseudónimos de Eusebius y Florestán, su propia actividad musical está repleta de conexiones literarias: el escritor Jean Paul (1763–1825) tuvo una gran influencia sobre él, como atestigua Sams – “en el mundo de la creación, los primeros padres de Schumann fueron Schubert y el novelista Jean Paul Richter”¹⁰⁹, afirma –, a la vez señalando al manual de criptografía publicado por Johann Ludwig Klüber (1762–1837) en 1809 como una fuente probable de sus conocimientos criptográficos, que cimentarían su singular relación con la palabra escrita.

El encadenamiento de la música con los libros y las letras, que fuera rasgo común del Romanticismo, gatillando la proliferación de obras en géneros como el poema sinfónico y la canción de

¹⁰⁵ Eric Sams (1965:548). Original en inglés: “His Op 1 was ostensibly based on the musical equivalents of the name of a chance acquaintance, Meta Abegg. *Carnaval* makes ingenious use of the musical equivalents of the letters of the birthplace, Asch, of Ernestine von Fricken, to whom he was for a time engaged. Op 60 pays the traditional homage to Bach by writing fugues on his name; No 41 of the *Album for the Young* pays similar tribute to the Danish composer Gade.”

¹⁰⁶ Ver Eric Sams (2001:757)

¹⁰⁷ Eric Sams (1969-1970:103). Original en inglés: “His father was bookseller, publisher, author, editor, librarian, translator, anthologist and bibliophile – altogether a rather bookish man.”

¹⁰⁸ Eric Sams (1969-1970:107). Original en inglés: “he was a book-lover first and last.”

¹⁰⁹ Eric Sams (1969-1970: 104)

arte (conocida en el ámbito alemán como *lieder*), se torna un elemento particularmente estructural en Schumann, quien propasa el ámbito inmaterial del contenido semántico del texto (lo que *dice*) para deleitarse en la disposición de letras y palabras en la página escrita. Era un amante de los juegos de palabras, encontrando un “gran placer” en “acertijos-palíndromos” tales como “Roma-Amor”, según lo atestigua una carta de Schumann a su esposa Clara, citada por Sams.¹¹⁰ Y esta afición por la palabra escrita se traspasaba a su vez a la partitura; su visión de la música escrita como portadora de letras y palabras, que a su vez representan objetos, lugares y personas cercanas, puestos a bailar en el ámbito de la página, se ve ilustrada, por ejemplo, en su intención de plasmar el nombre de su esposa en sus composiciones: “cuando fantaseo en el piano sólo surgen corales, y cuando escribo, no hay pensamientos. Sólo quiero pintar ‘Clara’ en todos lados con grandes letras y acordes.”¹¹¹

Las *Variaciones sobre el nombre "Abegg"* en fa mayor para piano, opus 1, inauguran el catálogo compositivo de Schumann estableciendo el uso estructural de texto como un elemento característico de su concepción creativa. Eric Sams relata que Schumann había escrito el tema ABEGG (la, sib, mi, sol, sol) “en el álbum de autógrafos de un amigo con la inscripción ‘Je ne suis qu'un songe’”¹¹², una cita tomada de la novela *Titán* de Jean Paul. Aparte de reafirmar la importancia del novelista alemán para Schumann, siendo un referente con quien compartió tanto el gusto por juegos de palabras como un criterio estético que conjugaba “libertad romántica y contención clásica”¹¹³, Sams interpreta a partir de esta inscripción del nombre Abegg como “un sueño”, que la persona homenajeada con el uso del criptograma, la Srta. Pauline Condesa de Abegg, a quien la obra está dedicada, sería un personaje ficticio. De ser así, estaríamos ante un uso del criptograma como recurso simultáneamente literario y musical, enmarcado en un tipo de operación de escritura constreñida que implica armar una palabra – el apellido de una persona ficticia, en este

¹¹⁰ Eric Sams (1969-1970: 117). Original en inglés: “...in another letter to Clara he writes 'I still get a lot of pleasure out of the palindrome-riddle Roma-Amor'.”

¹¹¹ Peter F. Oswald (1985:131). Original en inglés: “When I fantasize at the piano only chorales come forth, and when I write, there are no thoughts. All I want is to paint ‘Clara’ all over the place in big letters and chords.”

¹¹² Eric Sams (1969-1970:104)

¹¹³ Eric Sams (1969-1970:104)

caso – usando sólo nombres de notas, y que a la vez exige mantener en la imaginación el resultado melódico de la sucesión de sus letras leídas como notas, esto es, en un universo donde las notas son letras. Como explica el mismo Eric Sams al describir el tema de esta obra iniciática de Schumann,

Si uno no estuviera familiarizado con el Op. 1 de Schumann, pero poseyera oído absoluto¹¹⁴, entonces podría leer el nombre ABEGG en voz alta con sólo oír las cinco primeras notas del tema. En tal caso se estaría leyendo música en un sentido novedoso, pero totalmente válido. El tema de Schumann no sólo significa, sino que dice ABEGG.¹¹⁵



Figura 27. Primer compás de las Variaciones sobre el nombre Abegg, de Schumann¹¹⁶ (Letras ABEGG agregadas por mí)

A lo largo de la obra, el material obtenido del mapeo de la palabra Abegg se presenta de diversas maneras, ya sea en su forma audible original, de manera retrogradada (como GGEBA),¹¹⁷ o des-

¹¹⁴ N. del T.: las personas con “oído absoluto” son aquellas capaces de identificar auditivamente notas específicas, pudiendo llamarlas por su nombre. En el caso del idioma alemán, estos nombres de notas corresponden a letras, por lo que al escuchar una secuencia de notas que conforman un criptograma, y decir los nombres de cada una de ellas, se estaría deletreando simultáneamente la palabra encriptada.

¹¹⁵ Eric Sams (1969-1970:104). Original en inglés: “If one were unfamiliar with Schumann's Op. I, but had absolute pitch, then one could read the name ABEGG aloud just from hearing the first five notes of the theme. One would then be reading music in a novel sense but an entirely valid one. Schumann's theme not only means, but says, ABEGG.”

¹¹⁶ Robert Schumann. (1887:2)

¹¹⁷ Ver Eric Sams (1969-1970:105-106).

plegado verticalmente como acorde. En este último caso, Sams observa que se trata de “una anticipación interesante de técnicas seriales”¹¹⁸, aludiendo a la práctica común de los serialistas de verticalizar la serie o partes de ella para conformar acordes, en un gesto que torna la linealidad melódica en material armónico, y que en el caso de un criptograma implica sobrepasar la operación cuasi programática de elaboración de un motivo melódico, lineal, reconocible como versión musical de una palabra dada (es decir, como *leitmotiv*), para llevar al producto del proceso de mapeo a habitar el plano estructural de la armonía.

Por otra parte, cabría acotar que, mientras la propuesta serialista busca escapar de las jerarquías tonales al plantear un manejo del material sonoro mediante su representación numérica – por ejemplo, manipulando los doce grados de la escala cromática como números del 0 al 11 –, en el mapeo de textos, tal como lo usa Schumann, la equivalencia entre la unidad sonora y la letra o sílaba que la representa se establece y se entiende como foránea, inconexa, por responder a la lógica de combinatoria de un texto externo, donde las unidades – aquí letras en lugar de números – se agrupan en complejos significantes, siguiendo criterios fonéticos (p.ej., en la construcción de rimas), reglas ortográficas (p.ej., el uso mudo de la letra “e” cuando sigue a la letra “i” en alemán) y múltiples reglas adicionales asociadas al lenguaje y a sus diversos niveles. Pese a que podría establecerse una similitud entre el uso de letras y números en casos de composiciones que cargan a los números de simbolismos asociados a la numerología, y de la cual existen múltiples ejemplos a lo largo de la historia (el mismo Bach siendo un exponente clave de numerología musical), el uso de letras por parte de Schumann implica, además de la incorporación de un contenido simbólico, una visión de las palabras como medios de expresión de la imaginación, es decir, una visión literaria.

Mediante la criptografía, Schumann hace ingresar su imaginación literaria en sus obras, en forma de temas a los que da nombres simbólicos como *papillons*, un concepto que Eric Sams identifica como elemento clave en la obra del compositor alemán:

¹¹⁸ Eric Sams (1969-1970:105).

De hecho, se refería a sus Variaciones "Abegg" como "Papillons"; "el título original de su Op. 2 era Papillons musicaux [sic]; llamó a sus Intermezzi, Op. 4, "Papillons a mayor escala"; los Impromptus, Op. 5, se ofrecieron a un editor como "un segundo conjunto de Papillons"; y, por supuesto, dio ese título a una de las piezas de Carnaval, Op. 9.¹¹⁹

Sams interpreta esta figura de los *papillons* como "motivos que pueden aparecer o desaparecer, volar hacia delante o hacia atrás y adoptar una infinita variedad de formas y colores"¹²⁰ y "un tema significativo y unificador"¹²¹. El material temático toma así la forma extramusical de una mariposa (en francés, *papillon*), que habita en la estructura musical, y que frecuentemente proviene de una proyección de texto a música.

Para él, la música era la palabra que cobraba una nueva libertad al pasar de un modo de existencia a otro, como una crisálida se transforma en mariposa. El cambio es natural e inevitable, un *élan vital* en cada caso. El resultado es pequeño, frágil, escurridizo, colorido, conmovedor y bello: Papillons musicaux.¹²²

En el caso de las variaciones Abegg, el criptólogo inglés se pregunta:

¿Qué clase de tema es éste, compuesto de notas arbitrarias, pero que simboliza a una persona, una escena y un estado de ánimo, y que también se desarrolla técnicamente como música, de maneras bastante inesperadas? Tal vez tenga cierta afinidad con la serie de notas schönbergiana, y más con el *leitmotiv* wagneriano, y más aún con la *idée fixe* de

¹¹⁹ Eric Sams (1969-1970:106). Original en inglés: "He actually referred to his 'Abegg' Variations as 'Papillons'; the original title of his Op. 2 was Papillons musicaux [sic]; he called his Intermezzi, Op. 4, 'Papillons on a larger scale'; the Impromptus, Op. 5, were offered to a publisher as 'a second set of Papillons'; and, of course, he gave that title to one of the pieces in Carnaval, Op. 9."

¹²⁰ Eric Sams (1969-1970: 106). Original en inglés: "By 'Papillons', I suggest, he means motifs that can appear or disappear, fly forward or backward, and assume an infinite variety of shapes and colours."

¹²¹ Eric Sams (1969-1970:108). Original en inglés: "a meaningful and unifying motto theme."

¹²² Eric Sams (1969-1970:108). Original en inglés: "Music, for him, was the word given a new freedom by a change of existence from one mode to another, as a chrysalis changes into a butterfly. The change is natural and inevitable, an *élan vital* in each case. The result is small, frail, elusive, colourful, moving and beautiful: Papillons musicaux."

Berlioz; pero ante todo fue en todos los sentidos la *idée fixe* de Schumann. Lo llamó "papillon", una palabra que utilizó en relación con muchas de sus obras.¹²³

Podríamos decir que, como metáfora de los criptogramas, el uso de estos *papillons* por parte de Schumann representa una forma de proyectar la imaginación del compositor sobre la obra mediante la palabra escrita, aunque no en la manera habitual de una narración sobrepuesta, como en el caso de la *Sinfonía Fantástica* de Hector Berlioz (ya hablamos de ella en el primer capítulo) u otras obras de música programática, sino como palabras secretas incrustadas en diversos puntos de la partitura, esperando a ser reanimadas en la instancia sonora de la interpretación musical. La imaginación, entendida aquí particularmente como lugar de palabras, encuentra en la dimensión criptográfica de la partitura – aquella donde las notas se tornan letras – un plano a ser invadido por personajes, lugares y objetos imaginarios, insertos en la página de manera semi visible (como sello de agua, u holograma, si se quiere), y ejerciendo una influencia estructural en la obra al propagar las particularidades azarosas de las imágenes tornadas palabras, a la materialidad musical.

Famosamente, para su obra *Carnaval*, op. 9 (1834-1835), titulada *Scènes mignonnes sur quatre notes* (*Pequeñas escenas sobre cuatro notas*) y consistente en 22 piezas breves para piano que describen personajes de un carnaval de máscaras imaginario, Schumann elaboraría un criptograma para insertar su propio apellido, abreviado como S-C-H-A (mib-do-si-la, ver figura 28) y adoptado como uno de los temas principales de la obra¹²⁴, y otro para Asch¹²⁵ (la-mib-do-si, ver figura 28), que es el nombre del pueblo de su amiga pianista Ernestine von Fricken (1816 – 1844), como se mencionó anteriormente. Eric Sams además observa que la conjunción de A y S, legible de manera separada como las notas la y mib, respectivamente, también aparece fusionada como “As”

¹²³ Eric Sams (1969-1970:106). Original en inglés: “Just what kind of theme is this? - composed of arbitrary notes, yet symbolizing a person, and a scene, and a state of mind, and also developed purely technically as music, in some rather unexpected ways? It has perhaps some affinity with the Schönbergian note row, and more with the Wagnerian *Leitmotif*, and more still with the *idée fixe* of Berlioz; but first and foremost it was in every sense the *idée fixe* of Schumann. He called it a 'Papillon'-a word he used in connection with so many of his works.”

¹²⁴ Eric Sams (2001:755)

¹²⁵ Eric Sams (2001:755)

(ver figura 28), es decir, como lab en nomenclatura alemana, lo cual ilustra la operatividad del principio de autolimitación que rige a la formación de criptogramas, y que en este caso ofrece dos posibilidades, a ser usadas según la preferencia del compositor, siempre ciñéndose a una nomenclatura convencional.

En la partitura de *Carnaval*, Schumann ha explicitado la presencia de SCHA, AsCH y ASCH, listándolos bajo el título de Sphinxs (traducible como “esfinges”, ver figura 28), en lo que aparenta ser una pieza más del ciclo, aunque con una anotación a pie de página que indica que “las esfinges no deben ser tocadas” (“*Die Sphinxs sollen nicht gespielt werden*”). Con respecto al nombre dado por Schumann a estos tres motivos, Eric Sams elabora la siguiente explicación:

No es necesario inferir que Schumann necesitara conscientemente ideas e imágenes para componer, más bien su música no es otra cosa que la difusión de esas ideas e imágenes en una forma enrarecida - un proceso que tanto el químico como el psicólogo podrían llamar sublimación. Una de sus fuentes más probables fue Jean Paul, quien hace una distinción muy interesante entre dos clases de pensamientos: las ideas diurnas, los voladores diurnos o género *Papilio*, y los pensamientos nocturnos o voladores nocturnos, también conocidos como "Esfinges". ¿Tal vez Schumann había leído ese pasaje? A todos probablemente nos ha desconcertado la aparición de las "Esfinges" en *Carnaval*. Pensamos primero en el mito griego o egipcio. Pero esas Esfinges proponían enigmas o guardaban secretos, mientras que las de Schumann, por el contrario, responden enigmas y revelan secretos; sus Esfinges no son tanto mitos como polillas o *Papillons de nuit*. Y eso es lo que es realmente una esfinge, en el sentido que le da el diccionario. En inglés o alemán, incluso en francés, significa polilla o "*Papillon*". Y en *Carnaval* implica una idea significativa.¹²⁶

¹²⁶ Eric Sams (1969-1970:109-110). Original en inglés: “We need not infer that Schumann consciously needed ideas and images to compose; rather that his music is no other thing than the diffusion of those ideas and images into a more rarefied form – a process which the chemist as well as the psychologist might call sublimation. One of his likeliest sources was Jean Paul, who makes a very interesting distinction between two classes of thoughts: daytime ideas, the dayflyers or genus *Papilio*, and the night thoughts or night flyers, otherwise known as 'Sphinxes'.¹⁹ Surely Schumann had read that passage? We have probably all been puzzled by the appearance of 'Sphinxes' in *Carnaval*.

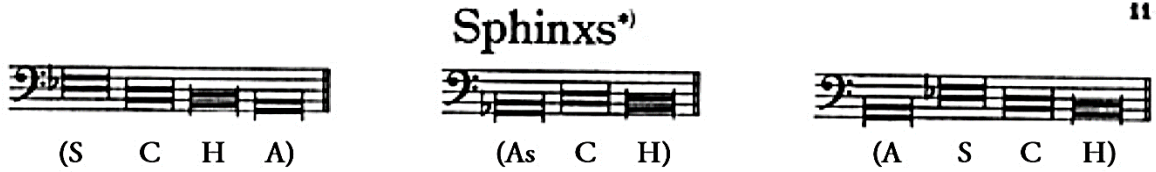


Figura 28. Motivos SCHA, AsCH y ASCH en la partitura de *Carnaval* bajo el título de *Sphinx*¹²⁷ (Esfinges). Nombres de notas entre paréntesis agregados por mí.

Al motivo Abegg, a sus “esfinges” de *Carnaval*, a su uso de B-A-C-H y a su elaboración del motivo G-A-D-E (sol-la-re-mi, ver figura 29) para homenajear al compositor danés Niels Wilhelm Gade (1817–1890), se suman en la obra de Schumann varios otros criptogramas de elaboración propia, como las siglas F-A-E (fa-la-mi, ver figura 30) de la frase “frei aber einsam” (libre pero solitario), atribuida al violinista húngaro Joseph Joachim (1831–1907), y usado como tema en una sonata que Schumann compuso en su honor junto a Johannes Brahms y Albert Dietrich; y una serie de criptogramas hallados en cartas y manuscritos de Schumann, tales como B-E-D-A (sib-mi-re-la, “un sobrenombre de Clara Wieck”¹²⁸), B-E-S-D-H (sib-mi- mib-re-si), “el equivalente más cercano del apellido de un amigo, Bezeth”¹²⁹), “ehe”¹³⁰ – la palabra “matrimonio” en alemán – (mi-si-mi), y el breve *Rebus* para piano incluido en las obras catalogadas como WoO 30, cuyo título se puede traducir como una especie de jeroglífico, donde una palabra se representa mediante una combinación de letras e imágenes, y que en el caso de esta obra contiene “sin duda el ejemplo más largo del que se tenga registro”¹³¹: “Laß das Fade, faß das Echte”, traducible como “deja lo trillado, coge lo auténtico”, y encriptado en una partitura prefijada por una gran letra L (a la manera del inicio de los capítulos en los libros antiguos) a la que sigue el

We think first of Greek or Egyptian myth. But those Sphinxes asked riddles or kept secrets, whereas Schumann's, on the contrary, answer riddles and disclose secrets; his Sphinxes are not so much myths as moths, or Papillons de nuit. And that is what a Sphinx actually is, in its dictionary sense. In English or German, even in French, it means a moth or 'Papillon'. And in *Carnaval* it means a meaningful idea.”

¹²⁷ Robert Schumann y Clara Schumann (1970:11)

¹²⁸ Eric Sams (2001:755)

¹²⁹ Eric Sams (2001:755)

¹³⁰ Eric Sams (2001:755)

¹³¹ Eric Sams (2001:755)

resto del criptograma (L)-A-ß D-A-S F-A-D-E, F-A-ß D-As A-E-C-H-D-(T)-E¹³² ([L]-la-mib; re-la-mib; fa-la-re-mi \sharp ; fa-la-mib; re-lab; la-mi \sharp -do-si \sharp -re-[T]-mi \sharp , ver figura 31).



Figura 29. Criptograma GADE en la Nordisches Lied (Grüße an G.) – “Canción Norteña (saludo a G.)” – del Álbum de la juventud de Robert Schumann. Letras GADE agregadas por mí.¹³³

Figura 30. Inicio del Intermezzo de la Sonata F-A-E (frei aber einsam), compuesto por Schumann.

Letras F-A-E y encuadros agregados por mí.¹³⁴

¹³² Eric Sams (2001:755). Sams anota la letra ß como doble S (SS), pero en el criptograma se interpreta como una. Además, las letras A-S de la palabra “das” aparecen en el motivo como un lab (As), y no como la sucesión A-S (la-mib) que aparece en la descripción de Sams.

¹³³ Robert Schumann (1887:48)

¹³⁴ Robert Schumann (2013:1)

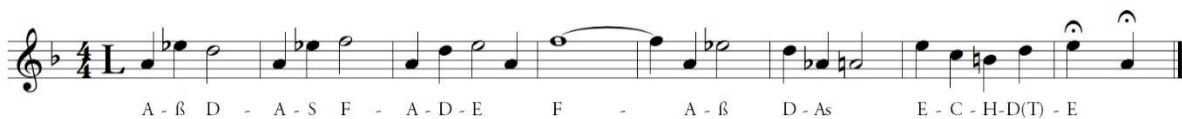


Figura 31. Jeroglífico “*Laß das Fade, faß das Echte*”¹³⁵

Intrigado por esta prolificidad inventiva de Schumann para insertar palabras en sus obras, y tal vez suponiendo que pudiese tratarse de la punta de una suerte de iceberg criptográfico, Sams decidió seguir la pista de posibles maneras en que el compositor alemán podría haber incorporado el nombre de su esposa Clara, considerando que “era muy singular” que un hombre como Schumann “hubiera transliterado nombres a los que no podía tener un profundo apego emocional, pero no el único nombre que significaba para él más que cualquier otro en el mundo.”¹³⁶ Dando por descontado que las letras musicales C, A y A serían traspasadas a la partitura con sus notas correspondientes (do, la y la), y teniendo en mente el dato de que Schumann conocía el manual de criptografía de Klüber, Sams propuso que el método de Schumann para dar con notas para traspasar las dos letras restantes del nombre de Clara – L y R – habría contemplado la elaboración de una tabla de cifrado por sustitución, según un sistema derivado de Klüber, y que abarcaría todas las letras del abecedario (ver figura 32); lo que otros autores han llamado un “alfabeto musical”¹³⁷.

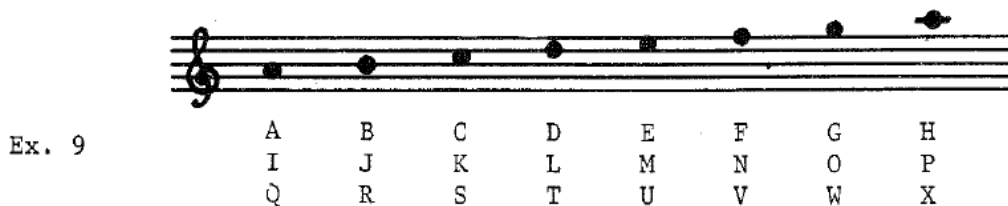


Figura 32. Tabla de cifrado de ocho notas en tres líneas (según un sistema derivado de Klüber, 1809) usado por Schumann, según Eric Sams.¹³⁸

¹³⁵ Transcrito desde el video explicativo publicado por la pianista Luisa Guembes-Buchanan en su canal de YouTube (dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=whnEx3TjCQY>)

¹³⁶ Eric Sams (1965:584). Original en inglés: “So was it not very singular, I found myself asking, that such a man had transliterated names to which he could have had no very profound emotional attachment, yet not the one name that meant more to him than any other in the world?”

¹³⁷ Por ejemplo, Andrew Shenton (2017).

¹³⁸ Eric Sams (1979:197)

Pese a la convicción de Sams, basada en su experiencia como criptólogo y en su conocimiento de la vida y obra de Schumann, tales teorías sobre el uso de cifrados por sustitución por parte del compositor alemán no han sido aceptadas del todo; “no es sorprendente que haya habido escepticismo respecto a la idea de Sams de que Schumann inventó un código o una serie de claves para representar a Clara en sus composiciones musicales”¹³⁹, afirma el violonchelista Carmine Miranda, en su propio análisis¹⁴⁰ de otra obra de Schumann cargada de simbolismo y potencial contenido criptográfico, como es el *Concierto para violonchelo en la menor*, Op. 129 (1850). Sin embargo, las dudas de Miranda con respecto a la propuesta de Sams parecen apuntar más a la respuesta específica ofrecida por el criptólogo inglés, dada la “escasa evidencia de que Schumann poseyera una copia del manual de Klüber”, ya que admite que, “no obstante, el conocimiento del cifrado por sustitución no era infrecuente en las generaciones anteriores a Schumann.”¹⁴¹ Es más, Miranda establece que,

Considerando la afinidad de Schumann por la criptografía y su fuerte deseo de incluir el nombre de Clara en sus composiciones, es difícil imaginar que el compositor no estuviera familiarizado con el sistema de cifrado por sustitución; o varias otras técnicas de cifrado. Tanto si poseía el manual de Kluber como si no, el Concierto para violonchelo en la menor es una prueba del anhelo de Schumann de pintar el nombre de su esposa por todas partes en grandes letras y acordes.¹⁴²

¹³⁹ Carmine Miranda (2016:50). Original en inglés: “Not surprisingly there has been skepticism regarding Sams’s idea that Schumann invented a code or series of keys to represent Clara in his musical compositions.”

¹⁴⁰ Carmine Miranda (2016)

¹⁴¹ Carmine Miranda (2016:50). Original en inglés: “Sams’s theory raises a problem as there is very little evidence that Schumann ever owned a copy of Kluber’s manual. Nevertheless, knowledge of substitution ciphers was not uncommon in the generations leading up to Schumann.”

¹⁴² Carmine Miranda (2016:51). Original en inglés: “In light of Schumann’s affinity for cryptography and his strong desire to include Clara’s name in his compositions, it is hard to imagine that the composer would have remained unfamiliar with the substitution cipher system; or several other enciphering techniques. Whether he owned Kluber’s manual or not, the Cello Concerto in A minor is evidence of Schumann’s longing for painting his wife’s name all over the place in big letters and chords.”

En su texto *Decoding the Schumann Cello Concerto* (*The Musical Times*, 2016, páginas 45–66) Miranda propone su propia teoría sobre el método usado por Schumann para encriptar el nombre de Clara, junto al suyo propio, y los de sus alter egos, Florestán y Eusebius, usando otra tabla de cifrado por sustitución – o abecedario musical – conocida como *clef anglaise* o clave inglesa (ver figura 33).

Andrew Shenton¹⁴³ escribe sobre el método de cifrado de la *clef anglaise* o clave inglesa, un método probablemente anterior al siglo XIX. Esta clave, como versión del método de sustitución, consiste en utilizar una escala diatónica de A (la) a G (sol) continuando el alfabeto bajo cada una de las letras (...). Se había conocido popularmente como método francés en la época moderna debido a su preferencia por compositores franceses como Maurice Ravel y Florent Schmitt, que lo aplicaron en su música durante el siglo XX. Este sistema de encriptación musical se alinea con el tema E-A-C del Concierto para violonchelo, ya que la tonalidad de la pieza en La menor coincide perfectamente con el modelo inglés de A a G (la a sol).¹⁴⁴

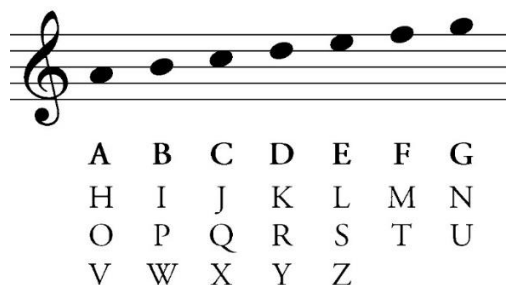


Figura 33. Clef anglaise o clave inglesa, usada por C. Miranda para “decodificar” el Concierto para violonchelo de Schumann.

¹⁴³ El organista y académico Andrew Shenton aparecerá citado más adelante, en conexión con el trabajo criptográfico de Olivier Messiaen.

¹⁴⁴ Carmine Miranda (2016:51). Original en inglés: “Andrew Shenton writes about the clef anglaise or English key method of encryption, a method that was probably older than the 19th century. This key, a version of the substitution method, consists of using a diatonic scale from A to G while continuing the alphabet under every single letter, (...) It had been popularly named the French method in modern times due to its preference by French composers such as Maurice Ravel and Florent Schmitt, who applied it in their music during the 20th century. This system of musical encryption aligns with the E-A-C theme of the Cello Concerto, as the key of the piece in A minor perfectly matches the English model from A to G.”

En su análisis del *Concerto* por medio de la clave inglesa, Miranda detecta una serie de operaciones simbólicas realizadas por Schumann mediante la puesta en relación de distintos criptogramas al interior del discurso musical. Tomando de Eric Sams la idea de que las letras E y F, correspondientes a las notas mi y fa, podrían ser interpretadas como “una representación literal de los alter egos de Schumann, el introvertido Eusebius y el extrovertido Florestán”, y que el compositor alemán habría buscado “unificar el nombre Clara con el suyo propio”¹⁴⁵ al hacer interactuar éstas y otras inserciones simbólicas en la partitura, identificables mediante el uso de la clave inglesa, el análisis de los elementos criptográficos en el *Concierto para violonchelo* por parte de Miranda adquiere un carácter narrativo, sobre una veta programática de la criptografía musical, como se advierte en los siguientes pasajes de su texto:

El énfasis sobre el tema A-F-E en el tercer movimiento funciona casi como un conflicto retórico entre Clara, Florestán y Eusebio, representados por la orquesta y la línea del violonchelo solista.¹⁴⁶

(...)

A partir del tercer tiempo del compás 25 hasta el primer tiempo del compás 26, la línea superior incluye las notas C-Bb-A (do-sib-la), mientras que la línea inferior incluye D-E-F (re-si-fa). El compositor empareja los nombres Clara, Josephine, Wieck y Veek con Robert, Eusebius y Florestán, ambos partiendo de la amplia distancia disonante de una séptima menor, convergiendo estrechamente en perfecta armonía hacia una tercera mayor.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Carmine Miranda (2016:53). Original en inglés: “In another article, ‘Why Florestan and Eusebius?’, Eric Sams argues that the letters E and F could be a literal representation of Schumann’s alter egos, the introverted Eusebius and the extrovert Florestan. Sams also posits that the composer sought to unify the name Clara with his own name and pointed out that Schumann links it with the names of his alter egos.”

¹⁴⁶ Carmine Miranda (2016:53). Original en inglés: “The emphasis of the A-F-E theme in the third movement functions almost as a rhetorical conflict between Clara, Florestan and Eusebius as represented by the orchestra and solo cello line.”

¹⁴⁷ Carmine Miranda (2016:64). Original en inglés: “Starting on the third beat of bar 25 to the first beat of bar 26, the top line includes the notes C-Bb-A while the lower line includes D-E-F. The composer pairs the names Clara, Josephine, Wieck and Veek with Robert, Eusebius and Florestan, both starting from the wide dissonant distance of a minor seventh, converging together closely in perfect harmony onto a major third.”

Tal como ocurre con la música programática, muy propia del período del Romanticismo que habitó y en muchos sentidos encarnó Schumann, la consideración de los elementos simbólicos plasmados con medios musicales lleva a un conocimiento del mundo del autor, siguiendo una concepción de la música como medio de expresión del *yo* creativo; de sus emociones, e incluso de su vida privada. En este sentido, Miranda valora el *Concierto para violonchelo* de Schumann como “un testamento al deseo del compositor de unirse a sí mismo con su esposa a través de la música”, recalando que la obra “manifiesta su lucha para hacer frente a la ansiedad, la depresión, la fantasía y la realidad, intentando siempre encontrar la luz al final del túnel a través de su inmenso amor por su esposa Clara.”¹⁴⁸

Paralelamente a esta dimensión conceptual, donde las palabras insertas en la partitura han redefinido su significado literal estableciendo un correlato narrativo, las operaciones de mapeo de Schumann no se salvan de la dinámica propia del mapeo de textos en cuanto a su impacto en la dimensión material, donde el resultado musical es siempre imprevisible, y muchas veces resulta difícil de adaptar a la estética musical particular donde ha de insertarse, como hemos comentado en relación al cromático motivo BACH. En el caso de Schumann, la particularidad de las configuraciones sonoras que hace surgir del medio textual parecen ser la causa de una cierta excentricidad comúnmente percibida en su música, como observa Carmine Miranda, en el análisis criptográfico del *Concierto para violonchelo*:

La letra "R" entra en la misma categoría que el tono D en clave inglesa y podría interpretarse como la primera letra del nombre de pila de Schumann, Robert; D-F-E se convierte en R-F-E, Robert, Florestan y Eusebius o Schumann. Además, Schumann utiliza conceptos y variaciones similares del motivo de tres notas a lo largo del *Concierto para violonchelo*, y se puede argumentar que la pieza en su conjunto consiste en variaciones sobre

¹⁴⁸ Carmine Miranda (2016:65-66). Cita original en inglés: “Schumann’s Cello Concerto is a testament to the composer’s desire to unite himself to his wife through music. (...) This concerto manifests his struggle to cope with anxiety, depression, fantasy, and reality, while always trying to find light at the end of the tunnel through his immense love for his wife Clara. The Cello Concerto not only confirms Schumann’s wide knowledge and fascination in cryptography, but also his astonishing ability to write a complex meaningful masterwork in the midst of a psychosomatic thunderstorm, leaving traces of his life as a message to be discovered by the performer.”

un tema E-A-C. Quizás el uso por parte del compositor de un tema tan corto basado en una tríada de La menor y su uso deliberado de la criptografía sean las razones detrás de las texturas fragmentarias e incómodas de las que muchos críticos se han quejado a lo largo de los años.¹⁴⁹

Por cierto, se comprueba nuevamente aquí el rasgo de autolimitación del trabajo de mapeo de textos, donde el compromiso con las palabras obliga a aceptar ciertos materiales no del todo adaptables al contexto musical de llegada. Por otra parte, cabe detenerse en esta asociación del trabajo de elaboración de criptogramas con un cierto lenguaje fragmentario. Volviendo a la figura de Jean Paul, el filósofo Marc Jiménez advierte una “escritura fragmentaria” que “no es simplemente un asunto de estilo”, sino “un desafío al pensamiento sistemático, al imperialismo de la razón deductiva y organizadora.”¹⁵⁰ Tal vez podamos extrapolar esta noción a la decisión de Schumann de hacer entrar lo textual en lo musical, con el grado de impredecibilidad que esto implica, y que se opone a una situación de control del material – se delega la configuración del material a la fuente textual, de ahí el rasgo generativo del proceso –, así como de privilegiar lo particular (lo imprevisto, incluso lo excéntrico) por sobre lo universal, en la medida en que se acepta sin reparos la singularidad de la palabra mapeada a música. En términos más generales, el trabajo con mapeo de textos también podría calificarse como fragmentario por el hecho de representar un desvío de las prácticas habituales de composición musical hacia un ámbito extremadamente específico, en búsqueda de lo inédito. En el caso del uso de criptogramas en la obra de Schumann, esta búsqueda de lo particular podríamos asociarla a una necesidad de plasmar lo personal, lo propio de su experiencia humana: sus amores, sus amistades, los lugares que consti-

¹⁴⁹ Carmine Miranda (2016:53). Original en inglés: “The letter ‘R’ falls under the same category as the pitch D in the English key and could be interpreted as the first letter of Schumann’s first name, Robert; D-F-E becomes R-F-E, Robert, Florestan and Eusebius or Schumann. Moreover Schumann uses similar concepts and variations of the three-note motive throughout the Cello Concerto and one can argue that the piece as a whole consists of variations on an E-A-C theme. Perhaps the composer’s use of such a short theme based on an A minor triad and his deliberate use of cryptography are the reasons for the fragmentary and awkward textures that many critics have complained about over the years.”

¹⁵⁰ Marc Jimenez (1999:125-126).

tuyeron su mundo. El gesto extraño de la criptografía musical se alinea así con el impulso expresivo de lo personal y lo románticamente irracional, en la medida en que la aceptación del singular método de mapeo conlleva la creación de una música singular, personal y específica.

Y en el caso de Schumann, la especificidad de su vivencia parece estar profundamente arraigada a su pasión por las letras; por la materialidad misma de las letras, como hemos comentado. Así lo ilustra esta anécdota que cuenta Eric Sams sobre los últimos días del compositor alemán, pasados en un sanatorio de un suburbio de Bonn:

Justo antes de la muerte de Schumann, Brahms lo visitó y se afligió al ver a su venerado maestro y amigo planificando viajes e itinerarios. Hojas enteras de papel estaban cubiertas de ellos. Nada muy preocupante, pensarán ustedes. Pero lo que inquietaba a Brahms era lo siguiente: todos los viajes transcurrían por ciudades y ríos que comenzaban primero con las letras Aa, luego con Ab, y así sucesivamente. Había guías ABC tanto para sus últimas fantasías creativas, como para sus primeras. Eso es todo lo que quedó cuando la música, la psique, se alejó de él; sólo los restos de una larva, una mera máscara mortuoria. Asch, y una Esfinge o dos. Pero qué ideas eran cuando estaban vivas y activas, esos "Papillons" suyos, qué coloridos y conmovedores.¹⁵¹

Edward Elgar y los detectives criptográficos

Así como Schumann, el compositor inglés Edward Elgar (1857-1934) era otro dedicado criptólogo. Escribía cartas a amigos con mensajes secretos, e incluyó en sus obras contenido textual codificado, parcialmente revelado a manera de desafío, encendiendo el interés de detectivescos

¹⁵¹ Eric Sams (1969-1970:117). Original en inglés: "Just before Schumann died, Brahms paid him a visit, and was distressed to see his revered master and friend planning journeys and itineraries. Whole sheets of paper were covered with them. Nothing very upsetting about that, you may think. But what disturbed Brahms was this: all the journeys were by way of towns and rivers beginning first with the letters Aa, then with Ab, and so on. There were ABC guides to the last of his creative fantasies, as to his first. That is all that was left when the music, the psyche, drifted away from him; just the remains of a larva, a mere death mask. Asch, and a Sphinx or two. But what ideas they were when alive and active, those 'Papillons' of his, how colourful and moving."

analistas que se avocaron la tarea de descifrar sus acertijos. Su afición a los juegos de números y de palabras, impactó tanto su obra como su vida cotidiana: por ejemplo, desarrolló un anagrama a partir de las iniciales del nombre de su esposa Alice, del de su hija Carice (nombre que es “en sí una combinación de Carolyn y Alice, el nombre completo de su mujer”¹⁵²) y de su propio nombre, Edward, sumado al apellido familiar Elgar para nombrar el hogar de su familia como Craeg Lea (ver figura 34), un anagrama de A.C.E.ELGAR.¹⁵³ Más que un simple aficionado, Edward Elgar llegó a ser reconocido como un hábil criptólogo, al proponer una solución a “un criptograma anunciado como insoluble en la Pall Mall Magazine”, en abril de 1896.¹⁵⁴



Figura 34. Craeg Lea, hogar de Alice, Carice y Edward Elgar (A.C.E.ELGAR→CRAEG LEA)¹⁵⁵

En el ámbito de la composición musical, desarrolló criptogramas para estampar el apellido de dos de sus alumnas, las hermanas Gedge¹⁵⁶, en el *Allegretto on GEDGE* (sol, mi, re, sol, mi; ver figura 35) para violín y piano (1885), así como para cifrar “con malicia los nombres de algunos de sus críticos en el coro del demonio de su oratorio *The Dream of Gerontius*”¹⁵⁷, compuesto en 1900. Pero su obra más conocida, y un referente clave de la historia de la criptografía musical, son las *Variaciones sobre un tema original para orquesta Op. 36 "Enigma"* (1899), donde “sugirió

¹⁵² Marshall A. Portnoy (1985:209)

¹⁵³ Marshall A. Portnoy (1985:209)

¹⁵⁴ Eric Sams (1997:412). Ver nota al pie n.º13

¹⁵⁵ Fuente: <http://enigmathemeunmasked.blogspot.com/2020/03/elgars-craeg-lea-enigma-cipher.html>

¹⁵⁶ Fuente: <http://www.elgarsociety.org/wp-content/uploads/2014/04/Music-written-for-piano-and-violin.pdf>

¹⁵⁷ Kevin Jones (2004:57). Original en inglés: “...he mischievously ciphered the names of some of his critics into the demon's chorus in his oratorio *The Dream of Gerontius*.”

provocativamente que la melodía en la que se basan sus variaciones forma un contrapunto o una voz a juego con una melodía conocida que sólo está presente en la pieza de forma implícita.”¹⁵⁸

Figura 35. Inicio del *Allegretto on G-E-D-G-E* de Edward Elgar.¹⁵⁹ Letras agregadas por mí.

El autor Marshall A. Portnoy, en su artículo “The Answer to Elgar’s Enigma” (*The Musical Quarterly*, 1985, Vol. 71, No. 2 (1985), pp. 205-210) reproduce las notas al programa de la primera presentación de las *Variaciones Enigma*, donde Elgar escribió:

No voy a explicar el enigma, su "oscuro decir" debe dejarse sin adivinar, y les advierto que la aparente conexión entre las Variaciones y el Tema es a menudo de la más mínima textura; además, a través de todo el conjunto "pasa" otro tema más amplio, pero no se toca.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Kevin Jones (2004:56). Original en inglés: “He teasingly suggested that the melody on which his variations are based forms a counterpoint or matching voice to a well-known tune that is present in the piece only by implication.”

¹⁵⁹ Edward Elgar (1889:1)

¹⁶⁰ Marshall A. Portnoy (1985:205). Original en inglés: “The enigma I will not explain – its ‘dark saying’ must be left unguessed, and I warn you that the apparent connection between the Variations and the Theme is often of the slightest texture; further, through and over the whole set another and larger theme ‘goes’ but is not played.”

Como observa el mismo Portnoy, “la única admisión concreta que Elgar revela en esta misteriosa declaración es una aparente paradoja: el tema principal nunca aparece.”¹⁶¹ La manera que tiene Elgar de anunciar el contenido secreto de su obra, en forma de acertijo paradójico, ilustra una concepción particular de criptografía musical, como práctica de ocultamiento de elementos extramusicales, cuya presencia luego es anunciada, dando paso a un juego de búsqueda similar al de los *huevos de pascua*; de hecho, esta expresión en inglés, “easter eggs”, se utiliza para referirse a todo tipo de inserciones secretas en música y otros medios.¹⁶²

La concepción elgariana de la criptografía musical difiere por lo tanto de la de Schumann, quien no tenía problema en revelar el contenido encriptado en sus obras, por medio de títulos, anotaciones y otros recursos, en una actitud que podría ser vista como una traición al fin mismo de la criptografía, en cuanto a práctica de transmisión de mensajes secretos. En su texto sobre el *Concierto para violonchelo* de Schumann mencionado anteriormente, Carmine Miranda señala a los académicos John Tibbetts y John Daverio como defensores de la opinión de que Schumann era un “pobre criptógrafo”¹⁶³ por revelar sus secretos, y cita a Tibbetts resumiendo esta suerte de visión fundamentalista de la criptografía musical:

El objetivo de la criptografía musical, o de cualquier tipo de criptografía, es codificar o cifrar un mensaje de manera tal que sólo el destinatario pueda entenderlo. Sólo la persona que posea la clave del código podrá entenderlo.¹⁶⁴

¹⁶¹ Marshall A. Portnoy (1985:205). Original en inglés: “The one concrete admission which Elgar reveals in this mysterious statement is an apparent paradox—the principal theme never appears.”

¹⁶² Por ejemplo, consideremos el uso del concepto *easter eggs* en este artículo sobre elementos escondidos en pinturas famosas: <https://news.artnet.com/art-world/art-easter-eggs-1256852>

¹⁶³ Carmine Miranda (2016:50). Original en inglés: “Both John Tibbetts and John Daverio argue that Schumann was a poor cryptographer on the grounds that Schumann gives the secret away in his compositions’ titles, for instance the subtitle to Carnival.”

¹⁶⁴ John Tibbetts, citado en Carmine Miranda (2016:50). Original en inglés: “The point of musical cryptography, or any kind of cryptography, is to encode or to encipher a message in such a way that only the recipient will be able to understand it. Only the person in possession of the key to the code will be able to understand it.”

Dentro de esta concepción, que permanece fiel a los principios generales de la criptografía, el *Enigma* de Elgar ha suscitado amplio interés entre estudiosos atraídos por la posibilidad de alcanzar la fama al ser quienes logren acabar con el misterio. Eric Sams propuso que la melodía de la famosa canción escocesa *Auld Lang Syne*¹⁶⁵ aparecería en las variaciones de Elgar de manera vertical, similarmente a “como las notas cifradas A-B-E-G-G habían sido tratadas en las Variaciones Op. 1 de Schumann y As-C-H en su Carnaval”¹⁶⁶, dos obras mencionadas por el mismo Elgar en el programa de concierto de *Enigma*, como “precursoras del arte de representar amigos”¹⁶⁷. Por contraparte, en su artículo “The Puzzling Mr. Elgar”, Kevin Jones, profesor de música en la Universidad de Kingston, afirma que “ninguna de las múltiples sugerencias sobre qué podría ser esta melodía, incluyendo *Auld Lang Syne* y *Rule Britannia*, suenan ciertas, así que el enigma permanece.”¹⁶⁸ A su vez, en su artículo *Solving Elgar’s Enigma*, los teóricos Mathew y Charles Richard Santa (padre e hijo) proponen una solución relacionada con el número π (pi), no sin antes aludir a los incontables esfuerzos previos por dar con la respuesta al enigma, reconociendo que, “dado que la solución no ha sido descubierta en más de 108 años de búsqueda, muchos han asumido que nunca será encontrada.”¹⁶⁹

Al momento de enfrentar la tarea de descifrar mensajes ocultos en la música, Eric Sams enumera una serie de estrategias utilizadas por criptólogos. Primero está “la más eficaz (aunque menos entretenida)”¹⁷⁰, que consiste en buscar la clave en textos que hayan estado a disposición del compositor. De no existir esa solución fácil, se puede desmenuzar la información en la partitura

¹⁶⁵ Conocida informalmente en castellano como “La canción del adiós”.

¹⁶⁶ Eric Sams (1997:413). Original en inglés: “...there are a myriad possible arrangements, results and usages, including verticalization, that is, the simultaneous sounding of significant notes, as seen and heard in the instances cited above. The melody of 'Auld Lang Syne' was used thus, I proposed, in the 'Enigma' Variations, as the cipher notes A-B-E-G-G had been treated in Schumann's Variations Op. 1 and As-C-H in his Carnaval.”

¹⁶⁷ Eric Sams (1997:413-414). Original en inglés: “I later learnt that the programme note for the first performance of the 'Enigma' Variations had named both those works as forerunners in the art of picturing friends.”

¹⁶⁸ Kevin Jones (2004:56), Original en inglés: “None of the many suggestions as to what this tune might be, including Auld Lang Syne and Rule Britannia, ring true, so the enigma remains.”

¹⁶⁹ Mathew Santa y Charles Richard Santa (2010:75). Original en inglés: “... Elgar give hints about the piece's 'Enigma,' but he never gave the solution outright and took the secret to his grave. Since that time scholars, music lovers, and cryptologists have been trying to solve the Enigma. Because the solution has not been discovered in spite of over 108 years of search-ing, many people have assumed that it would never be found.”

¹⁷⁰ Eric Sams (1970:151)

en búsqueda de lo que Sams llama la “palabra probable”, intentar “deducir el sistema de cifrado”, o aplicar técnicas más sofisticadas, siempre en busca de lo que podríamos caracterizar como el contorno de una palabra en la maraña de signos musicales. No obstante, sin un trasfondo significativo que trascienda la simple operación de desciframiento – posiblemente compleja en términos técnicos, pero raramente valiosa para los propósitos de la apreciación de una obra de arte – se corre el riesgo de tornar la contemplación de obras con contenido criptográfico en un simple ejercicio de avistamiento, o de lo que en inglés se ha llamado “train-spotting”, un término utilizado, por ejemplo, por el autor Eric Roseberry, al describir el apéndice de un catálogo de Dmitri Shostakóvich,¹⁷¹ donde se persigue la presencia de un criptograma particular – DSCH – a lo largo de una extensa lista de obras.¹⁷² La concepción de la criptografía musical devenida simple detección de criptogramas se asemeja así al particular pasatiempos de sentarse a observar el paso del tren y tachar el tipo de locomotora divisada de entre una lista.¹⁷³ En términos de las dimensiones de la obra musical, a diferencia del riesgo de la música programática, que amenaza con tornar a la música en “mero significante” (por citar nuevamente a Sergio Rojas¹⁷⁴), en el caso de una concepción puramente criptográfica de la criptografía musical lo que se arriesga es perder el foco de la obra misma – tanto en sus aspectos materiales/sonoros como en sus connotaciones conceptuales – y trasladarlo a la partitura, vista como conjunto de símbolos que encierran un misterio.

Estando advertidos de este peligro, que se agudiza en el caso de las *Variaciones Enigma* por la invitación del compositor a entrar en el juego de desciframiento, existen teorías sobre la respuesta al enigma que pueden servir para nuestra reflexión sobre el mapeo de textos como estrategia creativa y sus connotaciones, es decir, independientemente de si tal teoría da o no con la respuesta que tenía en mente el difunto Elgar. Una de ellas es la propuesta por Marshall A. Portnoy, quien

¹⁷¹ El catálogo en cuestión es Dmitri Shostakovich: a Catalogue, Bibliography, and Discography: Second Edition. By Derek C. Hulme. pp. xiv + 479. (Clarendon Press, Oxford, 1991, ?45. ISBN 0-19-816204-9.)

¹⁷² Eric Roseberry (1992:313)

¹⁷³ Ver <http://www.centraltrains.co.uk/a-guide-to-trainspotting/>

¹⁷⁴ Sergio Rojas (2011:52)

señala al motivo B-A-C-H como respuesta al enigma, esto es, como un elemento melódico presente pero no de manera explícita, dado que, siguiendo las notas al programa de Elgar, se trata de un tema que “no se toca”.

Portnoy sustenta su respuesta tanto en aspectos estructurales, detectando rastros del motivo B-A-C-H en las variaciones Enigma, como conceptuales, apuntando a la relevancia de la figura de Johann Sebastian Bach para Elgar:

A lo largo de su vida, Elgar veneró a Bach. Calificó el movimiento lento del Concierto para dos violines de Bach como "la cosa más divina jamás escrita". Cuando tenía nueve años, Elgar presagió las Variaciones Enigma dibujando un ingenioso anagrama musical que deletrea las cuatro letras del nombre de Bach. Este es el ejemplo más temprano de la mano musical de Elgar. Resulta apropiado que cuarenta y dos años más tarde invocara la memoria de Bach cuando todavía estaba tan preocupado por su propia carrera, ya que a pesar de la gran aclamación pública sentía que no había logrado el reconocimiento y se describía a sí mismo como un "hombre que todavía no ha aparecido". Bach nunca "apareció", y a Elgar debió preocuparle que él tampoco pudiera escapar nunca de la necesidad de hacer clases, de depender siempre de mecenas poco apreciativos.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Marshall A. Portnoy (1985:206). Original en inglés: “Throughout his life, Elgar venerated Bach. He called the slow movement of Bach's Concerto for Two Violins ‘the most divine thing ever written.’ When he was nine, Elgar foreshadowed the Enigma Variations by drawing an ingenious musical anagram which spells out the four letters of Bach's name. This is the very earliest example of Elgar's musical hand. It is fitting that forty-two years later he invoked Bach's memory when he was still so concerned about his own career, for despite great public acclaim he felt he had not achieved recognition and described himself as a ‘man who hasn't appeared yet.’ Bach never ‘appeared,’ and Elgar must have worried that he too would never be able to escape the necessity of teaching, of forever being dependent on unappreciative patrons.”

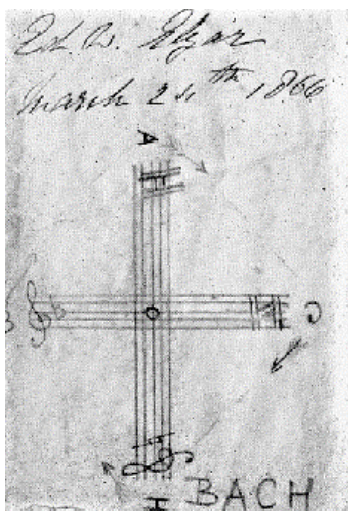


Figura 36. Anagrama musical de B-A-C-H por el joven Elgar¹⁷⁶

Portnoy además menciona un viaje de “peregrinaje” de 240 kilómetros que Elgar hizo desde Dusseldorf hasta Eisenach, la cuna de Bach, poco después de alcanzar la fama con sus *Variaciones Enigma*,¹⁷⁷ y una carta al compositor Eugene Goossens (1893 –1962) donde escribe que “la muerte de su amada esposa le hizo recurrir más que nunca en busca de inspiración a ‘gente como Juan Sebastián’.”¹⁷⁸ Pero aparte de señalar a Bach como fuente de “inspiración”¹⁷⁹, Portnoy encuentra en la partitura de las *Variaciones* de Elgar diversas conexiones con la firma del compositor alemán –B-A-C-H–, pasando, podríamos decir, desde la dimensión conceptual hacia la material en su análisis.

En primer lugar, Portnoy destaca la similitud entre el motivo BACH y el tema principal de las *Variaciones Enigma* (ver figuras 37 y 38, correspondientemente):

¹⁷⁶ Fuente: <https://elgarsenigmasexposed.wordpress.com/2018/02/20/elgars-mendelssohn-fragments-clefs-cipher/>

¹⁷⁷ Marshall A. Portnoy (1985:206)

¹⁷⁸ Marshall A. Portnoy (1985:206). Original en inglés: “...in a touching letter to Eugene Goossens, he related that the death of his beloved wife made him turn more than ever for inspiration to “people like John Sebastian.””

¹⁷⁹ Marshall A. Portnoy (1985:208). Portnoy señala lo siguiente: “Ian Parrott, ha sido prácticamente el único académico que ha reconocido la importante relación entre Bach y las Variaciones Enigma. Sin embargo, ni siquiera él se aventura más allá de la afirmación de que Bach fue su “inspiración”. No obstante, creo que existe una relación directa entre el tema “Enigma” de Elgar y el nombre del compositor al que más admiraba.”(Original en inglés: “Ian Parrott has been virtually alone among scholars in recognizing the important relationship between Bach and the Enigma Variations. Yet even he never ventures beyond the assertion that Bach was their “inspiration.” However, I think a direct relationship exists between Elgar's “Enigma” theme and the name of the composer he most admired.”).

Ambas empiezan con la misma nota. La segunda nota de cada una desciende, la tercera de cada una asciende, la cuarta de cada una desciende. Ambos rangos son pequeños; las cuatro primeras notas de Bach son terceras menores, las cuatro notas iniciales de Elgar son cuartas perfectas. El motivo inicial de Elgar es una frase de cuatro notas, evocadora de las cuatro letras del nombre de Bach. De hecho, Elgar reproduce inmediatamente tres de esas cuatro letras. La "H" (si⁴) parece a primera vista ausente, pero Elgar la utiliza en realidad como la nota culminante final y más importante, el motivo "Enigma", en el compás 7.¹⁸⁰

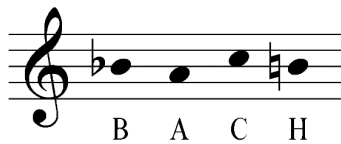


Figura 37. Criptograma BACH.



Figura 38. Motivo inicial del tema de las Variaciones Enigma¹⁸¹

Establecidas estas similitudes en términos de contorno melódico (de interválica), que podríamos comparar inicialmente al falso B-A-C-H usado por Schubert en el ya mencionado Agnus Dei de su *Misa N.º 6 en Mi bemol mayor* (1828), y al uso relevante de las notas B-A-C-H como elemento estructurante, advertible en la suspensión del uso de la nota final si⁴=H para un momento cul-

¹⁸⁰ Marshall A. Portnoy (1985:208). Original en inglés: "Both start on the same note. The second note of each descends, the third note of each ascends, the fourth note of each descends. Both ranges are small; Bach's first four notes a minor third, Elgar's opening four notes a perfect fourth. Elgar's opening motive is a four-note phrase, evocative of the four letters of Bach's name. In fact, Elgar replicates three of those four letters immediately. The "h" seems at first to be missing, but Elgar actually uses it as the final and most important climactic note, the "Enigma" motive, in measure 7."

¹⁸¹ Marshall A. Portnoy (1985:208).

minante (ver figura 39, compás 7 [segundo sistema]), Portnoy se traslada al ámbito de la numerología, relevante tanto para Bach como para Elgar, a quien “el equivalente numérico de las letras del abecedario lo fascinaba.”¹⁸² Portnoy nota la “inusual estructura de una frase inicial de siete compases” en las *Variaciones Enigma*, y siembra sospechas sobre “los tres compases extra que Elgar agregó antes de la repetición del motivo principal,”¹⁸³ desplegando el siguiente análisis numerológico:

El examen de estos diez compases revela un fascinante juego de letras y números. Tanto E-L-G-A-R como J-S-B-A-C-H tienen el equivalente numérico de cuarenta y tres. No sugiero que esta sea la razón por la que Elgar eligió el 19/6/1899 como fecha de estreno, pero sí les sugiero que cuenten el número de notas que Elgar anotó en la aparición del tema principal en el primer violín. Son exactamente cuarenta y tres notas. Es más, esto es premeditado; la coda de tres compases (compases 8-10) es "innecesaria" y retrasa el flujo melódico. Además, el divisi del violín en los compases séptimo y octavo es redundante. De hecho, el fa# del compás 7 duplica el fa# ya existente en el segundo violín; esto también ocurre con el si \sharp del compás 8. Elgar parece haber introducido a propósito el número definitivo de cuarenta y tres notas en su tema. Y como cuatro y tres suman siete, tenemos la explicación numerológica adicional de siete compases para el tema "Enigma".¹⁸⁴

¹⁸² Marshall A. Portnoy (1985:209)

¹⁸³ Marshall A. Portnoy (1985:209)

¹⁸⁴ Marshall A. Portnoy (1985:209). Original en inglés: “An examination of these ten measures reveals a fascinating play on letters and numbers. Both E-L-G-A-R and J-S-B-A-C-H have the numerical equivalent of forty-three. I do not suggest that this is why Elgar chose 6/19/1899 as the date of the first performance, but I do suggest that you count the number of notes which Elgar notated in the first-violin statement of the main theme. There are exactly forty-three notes. Moreover, this is premeditated; the three-measure coda (mm. 8-10) is "unnecessary" and retards the melodic flow. In addition, the violin divisi in the seventh and eighth measures are redundant. Indeed, the F# in measure 7 doubles the already existing F# in the second violin; this also occurs with the B \sharp in measure 8. Elgar seems to have purposely fitted in the definite number of forty-three notes in his theme. And since four and three add up to seven, we have the additional numerological explanation of a seven-measure for the "Enigma" theme”.



Figura 39. Tema de las Variaciones Enigma en el primer violín¹⁸⁵

Vemos nuevamente en esta deducción de Portnoy cómo la criptografía, tornada estrategia creativa, puede generar resultados atípicos; en este caso, la necesidad de plasmar una lectura numerológica del apellido de Bach trae consecuencias en distintos niveles: en el ámbito armónico y tímbrico con el doblaje innecesario de notas que requeridas para llegar al número deseado, y en el ámbito de la forma, al incidir extendiendo la frase, retrasando el “flujo melódico”. El pie forzado del número 43 además parece saltar de la partitura a la vida real, determinando una fecha específica para el estreno de la obra cuyos dígitos también suman 43: 19/6/1899 se torna $1+9+6+1+8+9+9=43$, un dato que Portnoy atenúa retóricamente.

Continuando en la misma senda, el autor expande el análisis numerológico hacia otros aspectos de la obra, notando en la novena variación una duración exacta de 43 compases, lo cual se torna más relevante al considerar que esa variación en particular está dedicada a su editor August Jaeger, quien según Portnoy podría haber estado al tanto de la respuesta al “Enigma”¹⁸⁶, observando además que se trata de una variación con un carácter “inconfundiblemente bachiano”¹⁸⁷. En una vista más general de la obra, el autor nota que el número total de catorce variaciones coincide con el equivalente numérico de B-A-C-H (si B=2, A=1, C=3, H=8; entonces $2+1+3+8=14$)¹⁸⁸, y

¹⁸⁵ Marshall A. Portnoy (1985:209)

¹⁸⁶ Marshall A. Portnoy (1985:210)

¹⁸⁷ Marshall A. Portnoy (1985:210)

¹⁸⁸ Marshall A. Portnoy (1985:210)

que la última variación del contiene 238 compases, un número legible en letras como BCH¹⁸⁹, desde la perspectiva numerológica (B=2, C=3, H=8). Finalmente, Portnoy llama la atención sobre una cita del poeta italiano Torquato Tasso (1544- 1595) anotada por Elgar al final de la partitura, que dice "Bramo Assai, Poco Spero, Nulla Chiego" (traducible como "mucho anhelo, poco espero, nada pido"), y que además de contener las letras B-A-C-H (Bramo Assai, Poco Spero, Nulla Chiego"), es interpretada por Portnoy como un lema que aplica tanto a la vida de Elgar como a la de Bach:

Estos sentimientos bien podrían haber sido expresados por Elgar en el momento en que compuso las Variaciones Enigma y por Bach a lo largo de la mayor parte de su vida. La soledad de un artista a menudo hace que la vida misma sea enigmática. Para Elgar, ese enigma se resolvió recurriendo a otro creador al que amaba, su héroe de la infancia, su equivalente numerológico, su ideal de adulto. ¿Es Bach la respuesta al "Enigma" de Elgar?¹⁹⁰

Como hemos dicho, independientemente de si la propuesta de Portnoy da con el "enigma" o no, lo que interesa aquí es constatar cómo su relato de los procesos de encriptación se puede describir en términos de gestos de proyección de materiales textuales a musicales, capaces de configurar un tipo de proceso creativo autolimitado con rasgos generativos. Esto lo vemos en el pie forzado de incorporar las notas B-A-C-H en puntos clave del tema de las variaciones, en el uso de un contorno melódico similar al del motivo B-A-C-H en las cuatro primeras notas del tema, y en la adopción de restricciones numéricas derivadas de una interpretación numerológica, es decir, de una que establece equivalencias entre letras y números según la ubicación de éstas en el orden convencional establecido por el abecedario. Con respecto a esto último, podemos notar que el conjunto de equivalencias establecido por la numerología opera de manera similar a aquellas

¹⁸⁹ Marshall A. Portnoy (1985:210)

¹⁹⁰ Marshall A. Portnoy (1985:210). Original en inglés: "These sentiments could well have been expressed by Elgar at the time he composed the Enigma Variations and by Bach throughout most of his life. An artist's loneliness often makes life itself enigmatic. For Elgar, that enigma was solved by turning to another creator he loved, his childhood hero, his numerological equivalent, his adult ideal. Is Bach the answer to Elgar's "Enigma"?"

determinadas por las nomenclaturas tradicionales entre notas y letras, esto es, como una convención preexistente sobre la cual se basa el método de proyección, que limita el proceso creativo y que genera materiales musicales de manera autónoma.

Paralelamente al tipo de “juego” de creación autolimitada implícito en el uso de pies forzados durante la instancia de composición, en el caso del *Enigma* de Elgar se plantea el desafío de desciframiento como otro juego adicional, uno dirigido a intérpretes y auditores, y que sigue el sentido tradicional de la criptografía: el juego del criptógrafo musical da paso al juego de los detectives criptográficos.

En la instancia de contemplación de la obra de arte, podemos comparar este segundo juego detectivesco con la detección de *cameos* en el cine, es decir, de apariciones de personajes reales o ficticios externos a la trama de la película, cuyo descubrimiento por parte del espectador rompe temporalmente la “cuarta pared” de la acción narrativa, operando en una dimensión extradiegética. A su vez, la promesa de una recompensa adicional a ser hallada en la obra de arte, junto con la figura de los huevos de pascua, nos remite al análisis que hace el filósofo Slavoj Žižek (n. 1949) de los huevos Kinder Sorpresa¹⁹¹, donde lo que importa no es el chocolate del huevo, sino el juguete que esconden en su interior. Algo similar puede ocurrir en la mente del detective criptográfico, que desecha lo musical y se avoca a descifrar mensajes.

Aun constatando cómo esta actividad de ocultamiento y desciframiento reduce a la estrategia de mapeo de textos a un juego de detectives, podemos notar que el tipo de proceso de proyección opera indiferentemente en la etapa de composición, cualquiera sea la intención detrás de la incorporación de elementos extramusicales. Sea revelando el contenido de los criptogramas como Schumann, ocultándolo enigmáticamente como Elgar, o incluso asociando a la música a un relato externo sin la existencia de texto encriptado, como ocurre en la música programática (y cuyo alcance como estrategia de autolimitación analizaremos más adelante), desde el punto de vista de

¹⁹¹ Ver Slavoj Žižek (2003:43-46)

la instancia de creación musical, en su dialéctica entre intención compositiva y material compositivo, los “huevos de pascua”, las “papillons”, los autógrafos musicales y las notas al programa son todos elementos que establecen marcos creativos autolimitantes, y que remiten a un texto externo cuya forma y contenido actúan catalizando el proceso creativo.

El lema de Shostakóvich

Al grupo de inventivos criptógrafos musicales que fueron Schumann y Elgar se suma una larga lista de compositores, entre los que podríamos mencionar a John Field (1782-1837), quien “agradeció a los anfitriones de una cena especialmente generosa con melodías basadas en B-E-E-F (carne) y C-A-B-B-A-G-E (repollo)”¹⁹², Bedřich Smetana (1824-1884), que usó su firma B-S, encriptó el nombre “Froejeda” como F-E-D-A e insertó los dígitos del año 1862 como los grados I, XIII, VI, y II de la escala¹⁹³; Johannes Brahms (1833-1897), que usó su firma B-A-H-S en la *Fuga en la bemol menor* para órgano, WoO 8 (1856)¹⁹⁴, elaboró el criptograma A-G-A-(T)-H-E para aludir a la cantante Agathe Von Siebold en el *Sexteto de cuerdas n.º 2* en sol mayor, op. 36 (1865)¹⁹⁵, y usó las siglas F-A-F para encriptar la frase ‘frei aber froh’ (libre pero feliz) en la *Serenata n.º 1* en re mayor, op. 11 (1858), la *Sinfonía n.º 3* en fa mayor, Op. 90 (1883) y otras obras; y César Cui (1835-1918), quien, de manera similar a lo que hizo Schumann con el nombre de Clara, “unió las letras musicales B-A-B-E-G del apellido de soltera de su esposa (Bamberg) con sus propias iniciales, C-C”¹⁹⁶.

A diferencia de estos compositores/criptógrafos, Dmitri Shostakóvich (1906-1975) no se caracterizó por más creaciones criptográficas que la de su propia firma D-S-C-H (re-mib-do-si, ver figura 40), que sin embargo se ha posicionado como uno de los autógrafos musicales más célebres

¹⁹² Kevin Jones (2004:57)

¹⁹³ Eric Sams (2001:756)

¹⁹⁴ Eric Sams (2001:756)

¹⁹⁵ Eric Sams (1997:413-414)

¹⁹⁶ Eric Sams (2001:756)

(por debajo del eminente B-A-C-H), siendo usado a manera de homenaje por compositores tales como Ronald Stevenson (en su *Passacaglia sobre DSCH* para piano [1962]) y Alfred Schnittke (en su *Praeludium "In Memoriam DSCH"* para violín solo [1975]), y presentando características distintas tanto en su formación como en la manera en que se insertó en la estética musical particular de Shostakóvich.

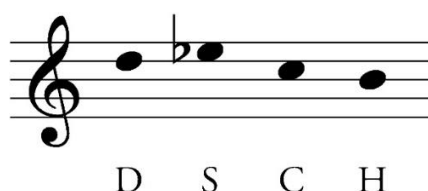


Figura 40. Criptograma D-S-C-H

En la propia obra del compositor ruso, la firma D-S-C-H fue introducida por primera vez en el tercer movimiento de su Sinfonía n.º 10 en mi menor, op. 93 (1953).¹⁹⁷ El teórico Stephen C. Brown, en su artículo *Tracing the Origins of Shostakóvich's Musical Motto* (Intégral, 2006, Vol. 20 [2006], pp. 69-103), analiza la génesis de D-S-C-H, su utilización y sus connotaciones, haciendo ver que, desde su primera aparición en la Sinfonía n.º 10 y “a lo largo del resto de su carrera, Shostakóvich empleó con frecuencia su lema como fuente de material tonal, utilizándolo en varios niveles de transposición y en varios ordenamientos tonales”¹⁹⁸.

Cabe detenerse en la palabra “motto” usada por Brown para referirse a la firma de Shostakóvich, una palabra que podemos traducir como “lema” o “mote”, proveyendo otro concepto desde donde abordar al criptograma, como leyenda identificatoria, y que en el caso de D-S-C-H se diferencia de B-A-C-H por tratarse de una abreviación, a manera de firma corta, y no de su nombre propiamente tal. Independientemente de este detalle, constatamos una vez más cómo el

¹⁹⁷ Stephen C. Brown (2006:69)

¹⁹⁸ Stephen C. Brown (2006:69). Original en inglés: “From this passage onward through the rest of his career, Shostakóvich frequently employed his motto as a source of pitch material, using it at various transposition levels and in various pitch orderings...”

criptograma adopta diversos nombres y connotaciones dependiendo de su uso por parte de distintos compositores, sea “autógrafo”, “nombre”, “monograma”¹⁹⁹, “lema”, “motivo” o incluso “papillon”.

Brown además observa cómo “junto con sus numerosas transformaciones, el lema sirve como elemento definitorio de su estilo de madurez, imprimiendo a la música un inconfundible “sonido Shostakóvich”²⁰⁰, es decir que, a diferencia de inserciones criptográficas que se incorporan forzosamente a un contexto estético dado, echando a andar la dialéctica entre compositor y material propia de una creación autolimitada, en este caso el perfil melódico del criptograma no sólo calza, sino que es característico de la música de Shostakóvich. En la dimensión conceptual, D-S-C-H funciona como marca de identidad, de manera particularmente notoria en el *Cuarteto de cuerdas n.º 8* en do menor, op. 110 (1960), “la pieza más saturada de su lema”,²⁰¹ y en la que el motivo se enuncia claramente al comienzo de la obra (en la parte del violonchelo, como muestra la figura 41) iniciando, además, un tipo de contrapunto imitativo que sería el hábitat propio del motivo B-A-C-H, emblema de la criptografía musical. Por otra parte, desde el punto de vista de su impacto material, la secuencia de notas D-S-C-H (re-mib-do-si) impregna a esta música de este “sonido Shostakóvich”.

Figura 41. D-S-C-H en el Cuarteto de cuerdas n.º8.²⁰² Encuadre y letras agregados por mí.

¹⁹⁹ Término usado por Sams para referirse a D-S-C-H en su entrada para el diccionario New Grove.

²⁰⁰ Stephen C. Brown (2006:69). Original en inglés: “Together with its numerous transformations, the motto serves as a major defining element of his mature style, stamping the music with an unmistakable “Shostakóvich sound””

²⁰¹ Stephen C. Brown (2006:69-71)

²⁰² Dmitriï Shostakovich (1961:1)

Según Brown, el tipo de material de alturas que instala el criptograma D-S-C-H en la obra del compositor ruso es uno que ya se había incorporado a su lenguaje musical con anterioridad a su cristalización en forma de criptograma. En su relato, el teórico explica la particular manera que tuvo Shostakóvich de llegar a su monograma, por medio de un proceso de desarrollo de un tipo de material temático conformado por lo que se denomina en teoría post tonal un “tetracordio [0134]”, siendo D-S-C-H un reordenamiento de este tipo de conjunto de alturas, transpuesto a la nota si (ver figura 43), esto es, considerando un ordenamiento de la escala cromática donde los doce grados se escriben del 0 al 11 (ver figura 42), y donde se considera a 0=si (H), 1=do (C), 3=re (D) y 4=mib (S) (ver figura 43 nuevamente):

Hasta ahora, he argumentado que el lenguaje musical de Shostakóvich fomentaba entornos hospitalarios para los tetracordios [0134], y que con el tiempo Shostakóvich fue resaltando cada vez más este tetracordio, logrando finalmente su lema en la Décima Sinfonía. Como parte de este proceso, sin embargo, una serie de factores externos pueden haber ayudado a Shostakóvich a dirigirse hacia su lema. Estos catalizadores potenciales se dividen en dos categorías: la primera comprende los famosos lemas musicales anteriores al de Shostakóvich, mientras que la segunda incluye piezas de otros compositores que presentan tetracordios [0134].²⁰³



Figura 42. Notas de la escala cromática expresadas en números, siguiendo el orden ascendente de la escala cromática desde Do (do=0, estándar).

²⁰³ Stephen C. Brown (2006:89-90). Original en inglés: “Thus far, I have argued that Shostakóvich's musical language fostered environments hospitable for [0134] tetrachords, and that over time Shostakóvich increasingly highlighted this tetrachord, eventually achieving his motto in the Tenth Symphony. As part of this process, however, a number of external factors may have helped steer Shostakóvich toward his motto. These potential catalysts divide into two categories: the first comprises the famous musical mottos preceding Shostakóvich's own, while the second includes pieces by other composers featuring [0134] tetrachords.”

si	do	do# (=reb)	re	re# (=mib)	mi	fa	fa# (=solb)	sol	sol# (=lab)	la	la# (=sib)
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
H	C		D	S							

Figura 43. Notas de la escala cromática expresadas en números, siguiendo el orden ascendente de la escala cromática transpuesta a Si (si=0), para acomodar a D-S-C-H (re-mib-do-si=3-4-1-0)

El camino descrito por Brown hacia el encuentro de Shostakóvich con su firma musical es completamente atípico en el ámbito del mapeo de textos tal y como lo hemos descrito, es decir, en el de una práctica que comúnmente comienza desde (1) la aceptación de un texto como pie forzado, pasando luego a la elección de las (2) condiciones de mapeo – tradicionalmente dadas por las correlaciones entre letras y notas establecidas en las nomenclaturas –, que desembocarán en la configuración de materiales musicales mediante la (3) proyección del texto a la partitura, para finalizar con una instancia de disposición y ajuste del material, que hemos denominado la etapa de (4) composición. En el caso de Shostakóvich, tal como lo caracteriza Brown, sus composiciones previas al establecimiento del lema ya habían comenzado a mostrar despliegues de material de alturas con características interválicas (es decir, de separación entre las cuatro notas) que terminarían por calzar con la sucesión de notas DSCH. En este caso, se trataría de un proceso que, en la dimensión de la carrera del compositor y no en el plazo de creación de una obra particular, comienza por la etapa de (4) composición, de la que se deriva paulatinamente un texto (1), y cuyas características en cuanto a (2) definición de estrategia de proyección ya han sido dadas por hechas, en la medida en que se parte de las notas en la partitura y de ahí se llega a las letras que le dan nombre, es decir, se cumple con el procedimiento estándar de criptografía musical, pero en sentido inverso. También es atípico lo que ocurre con la etapa de (3) proyección, que se omite por hallarse el germen del motivo D-S-C-H en la partitura anticipadamente, esperando a ser enfatizado, excavado a manera de descubrimiento arqueológico.

De manera similar a la increíble coincidencia que permite leer el nombre completo de Bach como una melodía de cuatro notas, el lema DSCH emerge entonces de la propia obra del compositor. En el camino hacia su revelación nítida, Brown plantea, simultáneamente a la emergencia orgánica de una cierta sonoridad que calzará con D-S-C-H como melodía, un conocimiento previo por parte de Shostakóvich de otras firmas musicales similares, haciendo notar similitudes entre D-S-C-H y B-A-C-H (comparar figuras 44 y 45):

...el motivo BACH no sólo destaca por ser el más conocido, sino que también guarda claras similitudes con el lema de Shostakóvich: ambos comprenden cuatro notas comprimidas en un estrecho espacio, con las dos últimas notas iguales; y ambos se dividen en un par de díadas de un semitono.²⁰⁴

A su vez, como segundo antecesor criptográfico de D-S-C-H, Brown menciona el criptograma A-S-C-H usado por Schumann en *Carnaval*, otro motivo de cuatro notas, y que en este caso comparte las tres últimas – S, C y H (mib, do y si ♯) – con el lema de Shostakóvich (comparar figuras 44 y 46). Como dato adicional, Brown observa que el A-S-C-H de Schumann en *Carnaval*, el D-S-C-H de Shostakóvich en la *Sinfonía n.º 10*, y el B-A-C-H de Bach en el *Contrapunctus XIV* de *El Arte de la fuga*, son motivos que se revelan de manera clara no al inicio de sus obras respectivas, sino en momentos posteriores.²⁰⁵

²⁰⁴ Stephen C. Brown (2006:90). Original en inglés: "...the BACH motif not only stands out as the most well-known, but also bears distinct similarities with Shostakóvich's motto: both comprise four notes compressed into a narrow space, with the last two notes the same; and both divide into a pair of half-step dyads."

²⁰⁵ Stephen C. Brown (2006:90). El autor explica que ...el tratamiento que Schumann da a la ASCH en el *Carnaval* parece prefigurar la forma en que Shostakóvich revela su lema en la *Décima Sinfonía*; es decir, Schumann mezcla inicialmente el motivo ASCH de forma fluida con su entorno para revelarla después explícitamente en el movimiento "Esfinges" (junto con otros dos motivos). Del mismo modo, cuando Bach utiliza su propio motivo en el *Contrapunctus XIV* del *Arte de la fuga*, también se abstiene de anunciarlo al principio, sino que espera hasta el tercer sujeto para introducirlo (Original en inglés: "...Schumann's treatment of ASCH in *Carnaval* seems to prefigure the way that Shostakóvich reveals his motto in the Tenth Symphony; that is, Schumann initially blends ASCH seamlessly into its surroundings only later revealing it explicitly in the "Sphinxes" movement [along with two other motives]. By the same token, when Bach himself uses his own motif in *Contrapunctus XIV* of the *Art of the Fugue*, he too refrains from trumpeting it at the outset, instead waiting until the third subject to introduce it.")



Figura 44. Criptograma D-S-C-H

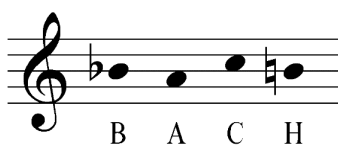


Figura 45. Criptograma B-A-C-H.



Figura 46. Criptograma A-S-C-H

Junto con aludir a estos dos referentes criptográficos, Brown rastrea el camino de autorrevelación de D-S-C-H en términos de una prefiguración a ser hallada en obras con motivos contruidos sobre conjuntos de notas similares, o tetracordios [0134], tales como la *Fuga en do# menor* del libro 1 del *Clavecín bien temperado* de Johann Sebastian Bach (ver figura 47), el *Doppelgänger* de Franz Schubert (ver figura 48), y la *Rapsodia española* de Maurice Ravel (ver figura 49), “todos los cuales destacan [0134] desde el primer momento.”²⁰⁶ Brown agrega que este tipo de tetracordios eran característicos en el trabajo de los estudiantes de Shostakóvich en las décadas de 1930 y 1940, quienes, “por tanto, pueden haber influenciado a su profesor”²⁰⁷, a la vez que cita la *Sinfonía de los Salmos* de Ígor Stravinski (1930, ver figura 50) como “la influencia potencial más convincente”²⁰⁸:

²⁰⁶ Stephen C. Brown (2006:91)

²⁰⁷ Stephen C. Brown (2006:91)

²⁰⁸ Stephen C. Brown (2006:96). Original en inglés: “...Stravinsky's Symphony of Psalms stands out as the most compelling potential influence.”

Terminada en 1930, la obra aborda una ordenación de [0134] como uno de sus motivos principales (el propio Stravinsky calificó esto como la "idea raíz de toda la obra").²⁰⁹

(...)

Shostakóvich conocía especialmente bien la Sinfonía de los Salmos, de la que hizo un arreglo a cuatro manos poco después de su publicación.²¹⁰

”

FUGA IV.



Figura 47. Tetracordio [0134] al inicio de la Fuga en do# menor del Clavecín bien temperado, libro 1, de J.S. Bach.²¹¹

56
N.º 13.
Der Doppelgänger. HEINE.
Sehr langsam. (Vision.)
(Très lent.)
SINGSTIMME. Still ist die Nacht,
'Jl est mi nuit!
PIANOFORTE. *fp*

The image shows a musical score for 'Der Doppelgänger.' by Franz Schubert. It is for voice (SINGSTIMME) and piano (PIANOFORTE). The tempo is 'Sehr langsam. (Vision.)' and '(Très lent.)'. The piano part features a tetrachord [0134] (F, G, A, B) highlighted with a box. The score includes lyrics in German and French: 'Still ist die Nacht, / 'Jl est mi nuit!'.

Figura 48. Tetracordio [0134] en el Doppelgänger de Franz Schubert²¹² (ver voz aguda)

²⁰⁹ Stephen C. Brown (2006:96). Original en inglés: "Completed in 1930, the work treats an ordering of [0134] as one of its main motives (Stravinsky himself called it the "root idea of the whole work.")"

²¹⁰ Stephen C. Brown (2006:96). Original en inglés: "Shostakóvich was particularly well-acquainted with the Symphony of Psalms, having made a four-hand arrangement of it shortly after its publication."

²¹¹ Johann Sebastian Bach (1866:14)

²¹² Franz Schubert (1842:56).

Très modéré ♩ = 66

VIOLONS

Sourdines *ppp*

ALTOS

Sourdines *ppp*

[0134]

Figura 49. Tetracordio [0134] al inicio de la Rapsodia Española de Maurice Ravel²¹³

II

Tempo ♩ = 60

Oboe

[0134]

Fl. gr. 1

Oboe

Figura 50. Tetracordio [0134] en la Sinfonía de los Salmos de Igor Stravinsky. Inicio del movimiento II (solo de oboe).²¹⁴

Considerando la preexistencia de este tipo de motivos de cuatro notas tanto en la obra de Shostakóvich como de sus principales influencias, podemos ver en su concreción como criptograma identificatorio un paso adicional, en la acción de pasar de las notas a las letras, dando forma de palabra a un elemento no textual ya presente en su obra. Sea ésta la tesis que se acepte, o sea que se considere como un criptograma elaborado a partir de su nombre y luego proyectado hacia la partitura, el lema de Shostakóvich sirve para identificar tanto a la persona del compositor como a su característico lenguaje musical, funcionando como símbolo tanto en la dimensión sonora como en la textual.

²¹³ Maurice Ravel (1908:1)

²¹⁴ Igor Stravinsky (1948:16)

El símbolo en la dialéctica entre intención y materiales

El paso que da Shostakóvich hacia la textualización de un elemento característico de su música, al transitar del motivo sonoro al lema, revela una intención de construcción simbólica que es propia del trabajo con criptogramas, en la medida en que éstos permiten traspasar simbólicamente (o *sólo* simbólicamente, podríamos decir) el contenido de las palabras encriptadas a la partitura. El gesto de incorporación de criptogramas y otros símbolos trasciende tanto a la posibilidad de su desciframiento como a su capacidad de dotar a la música de un correlato extramusical, preservando el símbolo su relevancia aún en el caso de permanecer escondido. En su texto *Numerology and Cryptography in the Music of Lili Boulanger: The Hidden Program in "Clairières dans le ciel"* (The Musical Quarterly, 1994, Vol. 78, No. 3, páginas 556- 583), la autora Bonnie Jo Dopp caracteriza esta especie de autosuficiencia de las inserciones simbólicas de la siguiente manera:

Los artistas que incrustaron en secreto símbolos personales en sus obras creían que se estaban asegurando una vida continua, no sólo porque sus obras les sobrevivirían, sino porque sostenían principios estéticos que dotaban a los símbolos del poder de la epifanía. Así, cualquiera que volviera a recibir la obra sentiría la presencia de lo que fuera o de quien fuera que estuviera simbolizado en ella, independientemente de si el receptor entendía los símbolos conscientemente.²¹⁵

D-S-C-H, así como A-S-C-H, B-A-C-H, o cualquier otro criptograma puede ser considerado entonces desde la perspectiva de una intención de trascendencia por parte del compositor, con el fin de inmortalizarse o inmortalizar²¹⁶ a otros – personas, animales, lugares, o cosas – simbólicamente, sin que esto dependa de una revelación explícita del símbolo. En términos creativos, la

²¹⁵ Bonnie Jo Dopp (1994:577-578). Original en inglés: "Artists who secretly embedded personal symbols in their work believed they were ensuring ongoing life for themselves, not only because their work would survive them but because they held aesthetic principles that endowed symbols with the power of epiphany. Thus, anyone receiving the work would feel the presence of whatever or whoever was symbolized in it, regardless of whether the receiver understood the symbols consciously."

²¹⁶Recordemos que "inmortalizar" puede ser sinónimo de "representar".

relevancia del uso de símbolos durante la instancia de composición tampoco depende de su posterior anuncio, como enigma o como pista de una narración programática; basta con tener una suerte de fe – o con creer performáticamente – en su capacidad para cargar energéticamente a la materialidad misma de la obra (con creer en su “poder de epifanía”), para motivar su inserción en el discurso musical, activando su incidencia en el proceso de composición. El símbolo opera en este último sentido como configurador de materiales y catalizador creativo, en forma similar y en la mayoría de los casos solapada a la proyección directa de materiales textuales a musicales y/o a la narrativa adjunta programática, esto es, independientemente de la intención detrás de su inserción (tal como mencionamos al hablar de los “huevos de pascua”, las “papillons”, los autógrafos musicales y las notas al programa, todos elementos que establecen marcos creativos auto-limitantes).

Maneras simbólicas de relacionarse con el material por parte de los compositores son muy comunes a lo largo de la historia de la música: a las ya mencionadas “mariposas” (“papillons”) de Schumann y al término “huevos de pascua” para referirse a inserciones textuales secretas, podríamos agregar el concepto de “personajes rítmicos”, usado por Olivier Messiaen como parte de su lenguaje y teoría musical. En el caso del mapeo de textos, esta manera simbólica de dialogar con la materialidad musical se cristaliza en el traspaso de una materialidad textual que acarrea al significante como remanente de contenido semántico, resultando en un tipo de elaboración simbólica que merece particular atención, por su gesto de sobrepasar el significado para pasar a abordar la materialidad textual que lo contiene, incluso pudiendo llevar a procesos de proyección que dejen fuera el contenido semántico, con lo cual la carga simbólica es abandonada junto con el andamiaje de la obra. Aun en estas situaciones, debe tenerse en cuenta la capacidad de insistencia del contenido semántico, a la que he aludido anteriormente, y que puede continuar siendo influyente en el proceso de composición, y luego en la recepción de la obra, al hacerse casi imposible ignorar su parloteo.

Del juego a la creación en la página escrita

Como hemos visto, el recurso de la criptografía musical aparece en distintas épocas, territorios y estéticas dentro del ámbito amplio de la música de concierto occidental, por lo que podemos afirmar que, pese a una cierta preponderancia en el medio musical alemán, su lugar de pertenencia no se halla tanto en un contexto cultural específico, sino más bien en la práctica misma de la notación musical, como base de una concepción occidental de la música; una que en palabras de François-Bernard Mâche ha reducido a “la realidad del sonido a un signo, la nota”²¹⁷, y que, debemos agregar, ha establecido las relaciones entre notas y letras o sílabas que permiten estos juegos de inserción textual en la partitura. En este sentido, la aceptación de la partitura como medio universal²¹⁸ para la codificación de la música, que ha llevado a la posibilidad de una creación musical en el papel, es la que ha permitido a su vez el desarrollo de la criptografía musical, como práctica creativa emplazada no en la realidad sonora, sino en el soporte gráfico musical. Encontramos aquí un claro paralelo con el modo en el que la codificación textual del lenguaje hablado ha permitido el desarrollo de técnicas creativas como la elaboración de acrósticos, anagramas, palíndromos – Oír a Darío –, y otros juegos de palabras, impensables sin el traspaso de la voz sonora a signos escritos en una página.

Bajo esta luz, podemos comparar el impacto que los soportes textuales tales como la partitura o la página escrita han tenido sobre ciertas prácticas creativas con aquél que, de manera más tardía, tendría la fijación de sonidos en medios fonográficos, y que permitió su manipulación en el ámbito de la música concreta y electrónica. Una vez alcanzada la posibilidad de fijación de la realidad sonora, se hace posible su manipulación en una instancia no sujeta a la temporalidad del sonido – como ocurre, por ejemplo, en la música improvisada –, sino a la de un medio físico, estable en el tiempo y además tangible, es decir, manualmente alterable.

²¹⁷ François-Bernard Mâche (1992:25)

²¹⁸ Entendido aquí este término en el mismo sentido en que se habla de “historia universal”, es decir, desde una perspectiva eurocéntrica.

Apoyándose en la posibilidad que ofrece el medio físico de la partitura para insertar palabras secretas en forma de sucesiones de notas, la criptografía musical se ha instalado en la historia de la música junto a las figuras de los compositores que han dejado sus huellas textuales-musicales en criptogramas, permaneciendo esta técnica de mapeo como una curiosidad marginal; la idea misma de incrustar contenido extramusical en la partitura se presenta como una excentricidad, una acción antojadiza que sobrepasa el ámbito de competencia de este medio de codificación sonora, así como lo sería el insertar símbolos secretos en un plano de arquitectura, en un levantamiento topográfico, en un mapa, o en cualquier medio funcional de representación gráfica. Por otra parte, en la medida en que esta práctica de mapeo deja de ser entendida como intento de agregar contenido *extra* – extramusical – a la partitura, y se explora su operatividad en la instancia de composición, en los términos de proyección, autolimitación y generatividad que he descrito anteriormente, el énfasis deja de estar puesto en su carácter excéntrico, literalmente críptico, y se abre un campo de exploración de su potencial creativo.

Con este cambio de foco en mente, y volviendo al paralelo establecido con prácticas creativas literarias tales como la creación de anagramas, podemos ver como ahí también se abre un campo de acción creativa si se trasladan tales prácticas desde el ámbito del juego, al que pertenecen pasatiempos como los crucigramas y las sopas de letras, hacia instancias de redacción de textos. Operaciones tales como las propuestas por el Oulipo hacen justamente eso: tomar el tipo de juegos de palabras que comúnmente se desarrollan fuera del despliegue textual, es decir, en un contexto de letras y palabras sueltas, e insertarlos en la lógica constructiva de la composición textual. Este cambio de funcionalidad de prácticas creativas emplazadas en medios de codificación, como la página escrita o la partitura, se hace posible gracias a una concientización del potencial creativo de la autolimitación, que torna productivo al juego, y que en el caso del desarrollo histórico de la composición musical pasará a tomar un lugar central, en el escenario de una disolución progresiva de la tonalidad que requirió nuevas maneras de organizar materiales musicales.

2.2. Expansión del criptograma en un contexto post tonal

La emancipación del criptograma

Como hemos visto, la elaboración de criptogramas se ha convertido en una práctica relativamente frecuente, comúnmente utilizada para rendir homenaje, cuyos frutos más emblemáticos – como B-A-C-H y D-S-C-H – se han convertido en lugares comunes en el contexto de la creación musical a partir de un pie forzado, aunque su función estructural se haya limitado a determinar materiales melódicos breves. El uso de criptogramas con este fin sigue estando vigente, ya sea mediante la posibilidad de incluir criptogramas tradicionales, o de elaborar criptogramas nuevos, y se inscribe en esta larga tradición musical-criptográfica de Occidente, rastreada hasta el inicio mismo de la notación musical, en las sílabas de Guido D’Arezzo. Pero algo distinto ocurre cuando un compositor se propone crear un sistema completo de composición a partir de la proyección de texto a alturas (notas) u otros parámetros musicales: el proceso creativo se plantea *a partir* de la acción de proyección, lo cual conlleva una decisión más radical de autolimitación que la dada por el uso de un motivo derivado de un criptograma, y que por lo tanto implica un grado de generatividad mayor.

En contraste con el tipo de sistemas de organización de materiales musicales cimentados en convenciones que el compositor hereda, y ante las cuales la incorporación de estructuras extramusicales puede resultar forzosa, los sistemas de composición post-tonales presentan la posibilidad de hacer propia la lógica de la proyección, al permitir al compositor adoptar las características del material proyectado – su configuración interválica, su potencial armónico, etcétera – en una instancia de configuración estructural de la obra, quedando en sus manos la tarea de construir a partir de lo proyectado.

A este respecto, y tomando la expresión de Schönberg del momento de surgimiento del dodecafonismo como uno de “emancipación de la disonancia”, y que en términos generales, más allá de

la corriente específica del dodecafonismo y el serialismo, inaugura la posibilidad de incorporar en el proceso de composición la creación de sistemas de organización de materiales, podemos caracterizar a este nuevo escenario como uno de una potencial “emancipación del criptograma”, es decir, uno en donde se hace posible pasar de un método de encriptación de contenido textual en momentos puntuales de composiciones regidas por convenciones musicales a uno de generación y organización de diversos materiales derivados de un texto, que contempla la creación de nuevas convenciones. Así, en términos de nuestra matriz de cuatro etapas del proceso creativo a partir del mapeo de un texto, la posibilidad de pensar el proceso de composición desde cero permite incorporar como instancias de creación potencialmente musical a toda la cadena de nuestra matriz de mapeo, es decir, desde (1) la elección del texto en adelante, permitiendo establecer una relación con el texto que está marcada por su potencialidad musical, más que por su contenido, y cristalizando así una concepción de creación como proyección.

El mapeo de textos se suma entonces a otras maneras de salir de lo que Mâche llama “rutinas tonales”²¹⁹, que en el caso de Schönberg contempló una neutralización de las jerarquías tonales por medio de la aparición de cada tono de la escala cromática en igual medida, mientras que para contemporáneos suyos como Bela Bartók o Igor Stravinski “el uso del ostinato ilustró otro medio de escape,”²²⁰ junto con el uso de modos, distintos de las escalas mayores y menores propias del hegemónico sistema tonal. Pese a esto, el potencial del mapeo de textos como método de composición es uno que se materializó sólo en algunos casos puntuales durante la era de la emancipación de la disonancia, y que se encuentra marcado por la conflictiva relación entre música y lenguaje que lo subyace, dada la concepción común del gesto de proyección de texto a música como uno de inserción de contenido semántico. A diferencia del tipo de proyecciones de modelos no textuales a la partitura, que han proliferado, y entre los que podemos mencionar las estrellas de John Cage, el mar de John Luther Adams, el Covid de Mark Temple e incontables otros, el mapeo de textos supone una operación más compleja en tanto la dimensión material del texto,

²¹⁹ François-Bernard Mâche (1992:37)

²²⁰ François-Bernard Mâche (1992:37)

aquella que podríamos comparar con modelos como el cielo estrellado o el mar, se supone subsumida al contenido semántico, ausente en el caso de otros modelos (aparte de connotaciones simbólicas que pueda tener un cierto modelo no textual – p.ej., constelaciones de estrellas –, y cuya univocidad en ningún caso sería comparable con la acarreada por un texto). El sentido común que limita la lectura de un texto a la extracción de su significado, relega a las inserciones textuales a una operación de inserción de mensajes secretos, o a una acción intencionada de superposición de una narración al discurso musical, pudiendo bloquear el potencial creativo a ser hallado en proyecciones de texto a música, asequible mediante una separación de lo semántico y lo material, o más bien, de una equiparación del plano semántico con los múltiples otros planos – fonéticos y estructurales – que ofrece un texto para su utilización como fuente multidimensional de materiales musicales.

Aun teniendo en cuenta estas complejidades, el contexto mismo de invención de sistemas de composición dará al uso de criptogramas una incidencia extendida en la materialidad musical, una vez puesta en duda la hegemonía de la tonalidad. Particularmente en el caso del dodecafonismo y serialismo, el uso de un texto mapeado como punto de partida dará un grado importante de influencia en el resultado sonoro al material proyectado, dado el tipo de procedimientos propios de estos métodos, consistentes en hacer proliferar un material breve – una serie, principalmente –, explorando su potencial por medio de variaciones (retrogradación, inversión, disposición vertical a manera de acordes, etcétera) hasta generar prácticamente todo el material de la obra. Aunque esto también puede ser dicho en el caso de la fuga y otras prácticas de contrapunto imitativo, donde una melodía llamada sujeto determina en gran medida el carácter de la obra, por su repetición sucesiva en una lógica imitativa – complementada por un contrasujeto –, y donde el uso de un texto mapeado determinará de manera parcialmente azarosa la sonoridad de la obra, tal como lo vimos con el motivo B-A-C-H, el tipo de lógicas constructivas que surgen a partir del siglo XX responde a un espíritu de invención que se propone traspasar las barreras de la convención que entre el Barroco y el Romanticismo hacían equiparar al sistema tonal con el concepto mismo de “música”, e imaginar nuevos sistemas, es decir, nuevas “músicas” posibles. En cuanto a la actividad singular del mapeo de textos, este espíritu de invención permitió salir

de las prácticas habituales de la criptografía musical como método de proyección estructural de texto a música, e imaginar formas de proyección distintas a la dada por sucesiones de nombres de notas leídas como palabras, por lo pronto, abriendo la posibilidad de crear correlaciones entre letras y notas distintas a las establecidas en las nomenclaturas, y luego habilitando un sinfín de correlaciones – arbitrarias o convencionales – aplicables desde el texto a distintos parámetros sonoros, potenciando así el impacto del carácter autolimitado y generativo del mapeo de textos como base de procesos de composición. En términos generales, este espíritu de invención se orienta, tanto en la composición musical en general como en el caso particular del mapeo de textos, hacia la creación de nuevas convenciones.

Junto con la apertura de un campo de invención de sistemas de composición, el alejamiento de las escalas mayores y menores del sistema tonal como ámbito de acción, hacia la posibilidad de utilizar los doce tonos de la escala cromática o de crear nuevas escalas y modos, traerá consigo nuevas maneras de considerar los doce grados de la escala como números, del 0 al 11 (ver figuras 51 y 52) – como lo anticipé al hablar de los tetracordios [0134] –, y que luego podrán ser fácilmente reemplazados por letras, en el orden que se quiera. Así, la sustitución de nombres tradicionales de notas por números facilitará a su vez la asignación libre de cualquier letra a cualquier nota, considerando que no se le está “cambiando el nombre” a una nota al expresarla como un número, y que luego, el reemplazo del número por una letra simplemente constituye el establecimiento de otra equivalencia arbitraria, igualmente aceptable dentro de una práctica creativa donde los compositores pueden inventar sus propios sistemas.



Figura 51. Notas de la escala cromática expresadas en números, siguiendo el orden ascendente de la escala cromática.

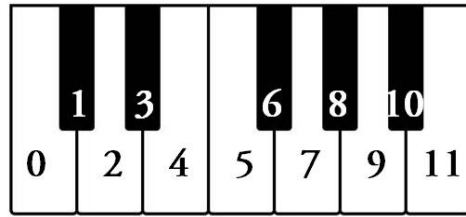


Figura 52. Números asignados a las notas correspondientes a teclas en un piano, siguiendo el orden ascendente de la escala cromática.

Tal como Schönberg, Webern o Dallapiccola usaron B-A-C-H en un contexto dodecafónico, otros compositores se aventurarán en esta corriente con criptogramas de su propia invención. Alban Berg (1885-1935) incluyó el apellido de su maestro Arnold Schönberg, abreviado como S-C-H-B-E-G (mib-do-si \sharp -sib-mi \sharp -sol, ver figura 53) en su *Suite lírica* para cuarteto de cuerda (1926), como revelan las anotaciones que el mismo Berg hizo en una partitura en miniatura.²²¹ De manera similar, Eric Sams menciona que Berg incluyó la misma abreviatura del apellido de Schönberg junto a la del suyo y la de su compañero de la escuela vienesa Anton Webern (1883-1945), leídas respectivamente como B-E-G (sib-mi-sol) y E-B-E (mi-sib-mi), en su *Concierto de cámara*,²²² estrenado en 1927 (ver figuras 54 y 55).

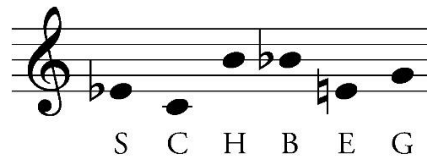


Figura 53. Criptograma S-C-H-B-E-G (abreviatura de “Schönberg”)

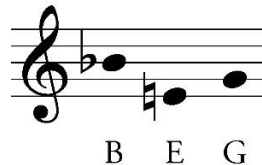


Figura 54. Criptograma B-E-G (abreviatura de “Berg”)

²²¹ La musicóloga Bonnie Jo Dopp cita este caso al observar cómo “la decodificación de aspectos criptográficos de algunas obras ha dependido de la existencia de un documento, como la partitura en miniatura anotada de la Suite lírica que Alban Berg dejó atrás” (Original en inglés: “Decoding cryptographic aspects of some works has depended on the existence of a document, like the annotated miniature score of Lyric Suite that Alban Berg left behind.”) Bonnie Jo Dopp (1994:558).

²²² Eric Sams (2001:756)

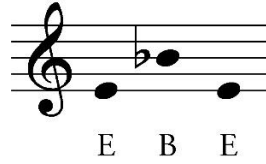


Figura 55. Criptograma E-B-E (abreviatura de “Webern”)

Para ilustrar de manera detallada el nuevo lugar de predominancia que puede adoptar un criptograma al ser usado en un contexto post-tonal, consideremos el caso de los *Doce homenajes a Paul Sacher* comisionados por el violonchelista Mstislav Rostropóvich (1927-2007) en 1976, y extrañamente omitido en el recorrido canónico de la criptografía musical ofrecido por Eric Sams en su entrada para el diccionario New Grove.²²³ Como muestra del lugar de la criptografía musical en el siglo XX, estas doce obras concebidas para saludar al mecenas, empresario y director de orquesta suizo Paul Sacher (1906-1999) en su septuagésimo cumpleaños, constituyen un referente ineludible, por reunir a varios de los principales nombres de la composición musical de su época: Conrad Beck (1901-1989), Wolfgang Fortner (1907-1987), Benjamin Britten (1913-1976), Witold Lutoslawski (1913- 1994), Alberto Ginastera (1916-1983), Henri Dutilleux (1916-2013), Klaus Huber (1924-2017), Luciano Berio (1925-2003), Pierre Boulez (1925-2016), Hans Werner Henze (1926-2012), Cristóbal Halffter (1930-2021) y Heinz Holliger (n.1939).

eSACHERe

Pese a no incluir obras concebidas íntegramente a partir del mapeo de un texto, sino más bien ejemplos de un uso tradicional del criptograma – como generador de un motivo melódico usado a manera de homenaje –, diversas obras incluidas en los doce homenajes a Paul Sacher ilustran

²²³ A no ser que el texto de esa entrada no se haya actualizado desde su primera versión, de 1979, publicado como el artículo *Musical Cryptography* en la revista *Cryptologia* (Eric Sams [1979] MUSICAL CRYPTOGRAPHY, CRYPTOLOGIA, 3:4, 193-201, DOI: 10.1080/0161-117991854052), lo cual, aparte de explicar la omisión de los *Doce homenajes*, que para esa fecha habrían sido obras recientes, daría luces sobre una relativa irrelevancia de la criptografía musical.

el potencial de expansión de la incidencia del mapeo de textos en un contexto post-tonal, creando métodos proyectivos que determinan distintos materiales musicales, o simplemente esparciendo el impacto del criptograma en la totalidad de la obra por medio de procedimientos serialistas. Por lo pronto, en lo que respecta al material de alturas (notas), las condiciones de mapeo establecidas para estas doce obras han sido dadas por la usanza tradicional de la criptografía musical, leyendo el apellido del homenajeado como una combinación de las nomenclaturas alemana y latina: eS-A-C-H-E-Re (mib-la-do-si-mi \sharp -re [ver figura 56]).

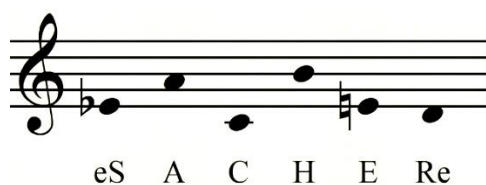


Figura 56. Criptograma SACHER

Borradores tempranos de las piezas comisionadas fueron interpretadas por Rostropóvich durante las celebraciones de 1976, y unos años después, el ciclo de obras fue completado, incluyendo piezas de gran variedad, que sobrepasaron la petición inicial de variaciones sobre el tema SACHER para embarcarse en proyectos más ambiciosos. Como explica el musicólogo Klaus Schweizer, “prácticamente ningún miembro de este equipo ilustre se confinó al concepto original. La mayoría de las obras se extendían por varios movimientos. Incluso hubo fantasías extensas, pequeños ciclos autocontenidos de variaciones, y piezas de carácter más informal con títulos poéticos o semi-codificados.”²²⁴

Aparte de las variadas maneras en que el grupo de compositores respondió a la iniciativa de Rostropóvich, la verdadera relevancia del ciclo de obras resultante radica en el panorama que entrega sobre el estado de creación musical de su época. Funcionando como un muestrario de la diversi-

²²⁴ Original en inglés: “hardly a member of this illustrious team confined himself to the original concept. Most of the pieces were several movements long. There were even extended fantasy-like works, self-contained miniature cycles of variations, and more informal character pieces with poetic or semi-coded titles.” Klaus Schweizer (1995 :22)

dad del pensamiento musical en el momento de su creación – en palabras del teórico Peter Palmer, el conjunto de obras producidas para la convocatoria refleja “un brillante espectro de ideas y técnicas contemporáneas”²²⁵ –, el ciclo nos presenta además un inventario de ingeniosas tácticas de inserción de contenido a manera de homenaje, que trascienden el uso motivico tradicional del criptograma. Por ejemplo, Klaus Huber, cuya *Transpositio ad infinitum* representa la obra más extensa del ciclo, interseca cuatro secciones breves con las anotaciones de *Piano dolce con espressione, Aloquote, Undertones* y *Lento*, cuyas letras iniciales forman el nombre de pila del mecenas homenajeado como un acrónimo (P.A.U.L.). A su vez, Henri Dutilleux honra a Sacher en su suite breve al citar una de sus comisiones más célebres, la *Música para cuerdas, percusión y celesta* de Bela Bartók, como una manera de señalar la valiosa contribución de Paul Sacher al repertorio musical de Occidente.

Criptograma como elemento estructurante en ‘Les mots sont allés...’ de Luciano Berio

De entre las doce obras del ciclo de homenajes a Paul Sacher, una que ha pasado a formar parte del repertorio estándar para el violonchelo es *Les mots sont allés...*, de Luciano Berio (1925-2003). Planteada como un *recitativo* para violonchelo solo, la obra se presenta a sí misma de manera aparentemente contradictoria, al llevar por título “las palabras se han ido” e indicar al intérprete tocar “íntimamente, como si hablara” (en francés, “*Intime comme en parlant*”). Tratándose de un compositor preocupado por “reinventar continuidades”²²⁶ con el pasado, la referencia de Berio al estilo recitativo en esta obra invoca a una expresividad similar al habla, aunque circunscrita a los límites de una concepción tradicional de la música. Esta instrucción verbal ayuda a definir el carácter de la obra, como discurso de homenaje con un contenido soterrado, imbuido en la materialidad sonora.

²²⁵ Peter Palmer (1995:55). Original en inglés : “a shimmering spectrum of contemporary ideas and techniques ; more crucially, they are virtually without exception substantial and characteristic”.

²²⁶ Como lo describe David Osmond-Smith en su ensayo “The Past As Future: Luciano Berio”, prólogo al catálogo del compositor. David Osmond-Smith (s/f:5).

La partitura explicita el contenido criptográfico mediante la anotación de las letras del criptograma SACHER debajo de cada nota correspondiente en la primera aparición de la secuencia, al inicio de la obra (ver figura 57). Este pasaje introductorio hace al violonchelo “decir” el nombre de Sacher tres veces, en notas de igual duración separadas por silencios cortos que pueden ser interpretados como respiros, continuando con la analogía de la voz humana. Tal manera de enunciar el tema, que será audible de varias maneras a lo largo de la obra, y que nos recuerda la claridad con la que el motivo BACH aparece en homenajes de otros compositores, refuerza su carácter de declamación verbal (de discurso de cumpleaños, tal vez), estructurado de una manera claramente retórica que contiene una introducción, un desarrollo y una conclusión, todas marcadas por diversas maneras de presentar el criptograma SACHER.

Intime, comme en parlant

♩ = 60

ppp

S A C H E R

Figura 57. Primer compás de Les mots sont allés...²²⁷

Por tratarse de una obra corta donde el contenido encriptado ha sido claramente explicitado, la estructura de discurso de la obra puede ser revelada aplicando la técnica de mapeo en sentido inverso, es decir, tornando las notas nuevamente en letras de manera de generar un texto que pueda ser analizado, como información abstracta resultante de la proyección de la partitura a la página escrita. Así, interpretando la ubicación de las seis letras de SACHER bajo sus notas correspondientes al inicio de la partitura como una invitación a decodificar la pieza completa, y aprovechando su brevedad para ilustrar el uso del criptograma como elemento estructural, he desarrollado un mapa (ver figura 59, página 113) donde los tonos eS-A-C-H-E-Re (mib-la-dosi-mi♯-re) aparecen representados por sus letras correspondientes (la S entre paréntesis reemplaza

²²⁷ Luciano Berio (1979:1)

al enarmónico re#), mientras que el resto de las notas se han plasmado en el mapa como números, siguiendo el lugar correlativo de cada nota en la escala cromática, del 0 al 11, como se muestra en el esquema de teclado de piano de la figura 58, donde do=C (en lugar de 0), reb=1, re#=R (en lugar de 2), mib=S (en lugar de 3), mi#=E (en lugar de 4), fa=5, solb=6, sol#=7, lab=8, la#=A (en lugar de 9), sib=10, si#=H (en lugar de 11). A su vez, cada línea del mapa representa un sistema en la partitura, con las notas que suenan simultáneamente representadas como caracteres superpuestos; p.ej.: $\overset{C}{R}$.

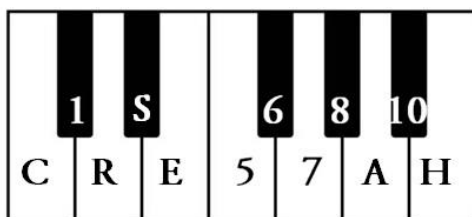


Figura 58. Representación gráfica en el teclado de las notas que pertenecen al criptograma SACHER (letras) y aquellas que no (números).

SACHER SACHER

SACHER (S)A CH ER

6SCAS CRH 8E5 R6

RCE (S)H (S) C8 A 5
RR

ERS 5 A 7C 1 RRR E(S) EC1 R6 5A
H

A(S) E5A A 77 7CRH (S)E 1C R6 5S
C

AA(S)H ERC 6S SS 5AA CCEC S HR
7 R C 5

H EC S6 R8 A SA CH E RS AC H E R S
S

ACHE EEE RS AC HSRE RS5C HERS ASAC HE

RSA CHE R(S)AC AHER SSS SSSSSSSSSS SACHEEEEEEEEEEE RSA

AAAAAAAAAAAAA 7R16 H(S)E5 ACCC CHERS ACCCCCCCCCCCCC

HERS ACHCHHHHHHHHHHHHH ERSS ACHE RSAC CCHE

RRRRRRRRRR SACHERE AAAAAAAAAA ACH EEEE RRRR
SSSSSSSSSSSS S

SACH EARS SSSSSSSSSSSSSS SSSS SSSS SSS S

ACS S AC AC H 10 1R S R
E R

HS CE S AC 10C A 8 E 10A 8HC
E R R R

C C C C C C 1R R R R R RH
6 E 6 S E 10 10 C C C C

HA8 17 10 SACHERS S S S S S S
6 6 AAAAA

Figura 59. Mapa criptográfico de Les mots sont allées...

A simple vista, el alto nivel de recurrencia de las notas pertenecientes al criptograma SACHER aparece claramente, al igual que la manera en que los distintos segmentos de la obra se diferencian por contener mayor o menor variedad de tonos. Una lectura secuencial del mapa (de izquierda a derecha, y de arriba abajo, como uno leería un texto) revela cómo las notas restantes, representadas por números, son introducidas progresivamente en el tejido armónico de la obra, a partir de la tercera línea. Otro elemento que vemos emerger es el de las notas repetidas, que también aparecen de manera cada vez más recurrente. A medida que se imponen las repeticiones, la variedad de tonos disminuye claramente, hasta llegar a un punto en donde sólo aparecen aquellos pertenecientes al criptograma SACHER. Inmediatamente después de la línea que contiene una larga sucesión de eses (S), que corresponden al clímax de la obra, el escenario cambia. Nuevamente, comenzamos a ver la aparición sucesiva de las otras notas de la escala cromática, notoriamente la de sib, graficada con el número 10, y que no había aparecido antes en la obra. Las repeticiones también cesan, aunque no por mucho, ya que reaparecen en las dos últimas líneas del mapa, dotando a la obra de su gesto repetitivo – recapitulativo – final.

A lo largo de la obra, el uso exclusivo de los tonos S-A-C-H-E-R ha sido reservado para momentos claves: su inicio, su clímax y su final. En términos armónicos, estos segmentos marcan un retorno a la idea inicial, una insistencia en el material principal, o, desde un punto de vista retórico, en el asunto principal del discurso. Un fenómeno aún más preciso en este mismo sentido se percibe en la aparición del criptograma SACHER en su orden original, es decir, tal como se presenta al comienzo de la obra, en momentos que he subrayado en el mapa. En tales casos, la serie de notas S-A-C-H-E-R puede ser descrita como un motivo, con varios grados de reconocibilidad, a veces presentados con el mismo contorno melódico que en el comienzo de la obra, mientras que en otras ocasiones sólo se retienen las clases de tonos, con un contorno melódico diferente.

Además de permitir un análisis como el que he expuesto, el mapa textual elaborado a partir de la partitura revela de qué manera un criptograma puede pasar a conformar un elemento estructural en una obra concebida en un contexto post-tonal, donde el compositor ha debido diseñar un

sistema propio para componer, en este caso, mediante la agregación y substracción de material de alturas (notas) ajenas al criptograma, que por su parte ofrece una especie de punto de reposo en cada una de sus apariciones, por dar una sensación de retorno al comienzo. Aunque en esta obra de Berio el proceso de mapeo ha seguido tanto la técnica como la connotación tradicional de un criptograma, el producto azaroso del proceso de mapeo de texto a notas en este caso ha pasado a cumplir una función claramente estructural desde el punto de vista armónico, es decir, como elemento central para el ordenamiento de las relaciones entre notas, en un contexto en que los compositores crean sus propios sistemas. Por contraparte a casos de inserción de criptogramas en un contexto tonal, Berio pudo utilizar el producto de la proyección del apellido de Sacher directamente como piedra angular de su obra, sin necesidad de adiciones ni ajustes, y ubicarlo al centro de su planteamiento armónico y formal.

Texto a patrones rítmicos vía clave Morse en 'Messagesquise' de Pierre Boulez.

Otra obra que podemos mencionar entre los doce homenajes a Paul Sacher, de especial relevancia por su manera de expandir el alcance de la criptografía musical, es *Messagesquise*, de Pierre Boulez, cuyo título representa una palabra híbrida que combina en francés las palabras “mensaje” (*message*) y “bosquejo” (*esquisse*). Del grupo de doce compositores que contribuyeron a la conmemoración del cumpleaños de Paul Sacher, Boulez fue el único que se tomó la libertad de expandir la paleta instrumental, agregando seis violonchelos adicionales; uno por cada letra en el apellido de Sacher. Continuando con este pie forzado numérico, las secciones que conforman la obra son también seis: una exposición corta, tres variaciones, una cadenza y una coda.

Tal como ocurre en *Les mots sont allés...* de Berio, en la primera sección de *Messagesquise* se anuncia claramente la serie de notas que conforman el motivo SACHER, tocadas aquí como armónicos. A medida que emergen, cada una de las notas es reproducida por uno de los seis violonchelos acompañantes que hacen de sombra del violonchelo principal, extendiendo su re-

sonancia en un acorde suspendido y apagado (tocado con sordina). El segmento siguiente, Variación I, continúa con este ánimo de suspensión, con el conjunto tocando el acorde en trémolos mientras el violonchelo solista presenta distintas variaciones de la serie S-A-C-H-E-R en notas dispersas, tocadas *pizzicato*, y agregando notas extra en forma de apoyaturas. Simultáneamente, y uno a la vez, los violonchelos sombra comienzan a cambiar de tocar su nota correspondiente del acorde SACHER a percutir patrones rítmicos con la madera del arco (*col legno battuto*), patrones que emergen sucesivamente y que reproducen el ritmo de clave Morse de cada una de las letras del criptograma (ver figuras 60 y 61). Al finalizar la sección, cinco de los seis violonchelos acompañantes continúan tocando estos patrones *col legno battuto*, mientras el solista interpreta los mismos patrones rítmicos en clave Morse, en el orden en que las letras correspondientes aparecen en la palabra SACHER, tocando *pizzicato* (ver figura 61, en la página siguiente).



Figura 60. Letras del motivo SACHER en clave Morse

③ *Rapide* $\text{♩} = 116$ *ralentir progressivement jusqu'à* ... *Très lent* $\text{♩} = 48$
pizz ($\text{♩} = 74$) ($\text{♩} = 54$) ($\text{♩} = 52$) ($\text{♩} = 66$)
ff sec. (Les arrêts de plus en plus espacés)

S A C H E R

1. *Très rapide/continu* *ralentir → Modéré / Très espacé*
c. l. bat. *f* *decresc. à ppp* *ôler sourd.*

2. *f* *decresc. à ppp* *ôler sourd.*

3. *f* *decresc. à ppp* *ôler sourd.*

4. *f* *decresc. à ppp* *ôler sourd.*

5. *f* *decresc. à ppp* *ôler sourd.*

6. *f* *decresc. à ppp* *ôler sourd.*

* très peu de crescendo sur la tenue, beaucoup de crescendo sur la levée.
 LE 16 678 LW

Figura 61. SACHER en clave Morse, transcrito a la partitura de Messagesquise de Pierre Boulez.²²⁸

Letras S-A-C-H-E-R agregadas por mí.

Siguiendo una lógica similar a la que llevó a compositores como el mismo Boulez, Karlheinz Stockhausen (1928-2007), Milton Babbitt (1916-2011) y otros a expandir el principio serial del dodecafonismo de Schönberg desde el parámetro de las alturas a los de las duraciones, dinámicas, registro y otros, hasta el punto álgido del denominado “serialismo integral”, donde todos los parámetros musicales son serializados (la obra *Le Marteau sans maître* [1955] del mismo Boulez constituye un referente clave de este tipo de serialismo expansivo), Boulez ha encontrado aquí una manera de trasladar la lógica criptográfica desde el ámbito de las alturas, donde ha operado históricamente mediante correlaciones dadas por nombres de notas, al del ritmo, usando la clave Morse como cifrado por sustitución capaz de proyectar letras no a notas sino a patrones rítmicos en la partitura.

²²⁸ Pierre Boulez (1977:5)

Pero cabe notar algo más: en el caso de *Messagesquise*, los patrones rítmicos obtenidos a partir de la configuración de duraciones cortas y largas que representan a cada letra del apellido de Sacher en clave Morse no aparecen en la partitura en forma de duraciones discretas en términos métricos, es decir, como figuras rítmicas proporcionales al pulso (negras, corcheas, etcétera), sino que aportan un elemento musical extramétrico, graficado mediante una notación que exige que estas proyecciones rítmicas de las letras SACHER sean interpretadas como ritmos libres de la rígida grilla de duraciones de la partitura. De esta manera, el carácter extramusical del texto proyectado como clave Morse se refleja en una retención del rasgo extramétrico propio de esta práctica de ejecución de patrones rítmicos al servicio de la transmisión de información, habitualmente percutidos sobre una única tecla (el telégrafo) de una manera que, lejos de intentar inducir una sensación de pulso implícito, procura transferir el mensaje codificado de la manera más rápida posible, generando ritmos de temporalidad elástica y fluida.

Así como la operación de proyección de texto a notas produce un resultado imprevisto capaz de desafiar la imaginación del compositor, estableciendo una relación dialéctica con el material, su aplicación por medio de la clave Morse en el ámbito del ritmo resulta en combinaciones de duraciones cortas y largas impensables desde una lógica puramente musical. Pero Boulez ha decidido ir más allá, saltándose el paso lógico de hacer aterrizar los patrones Morse en la dimensión propia del ritmo medido establecido por la partitura, y usando el método de proyección como una vía hacia la posibilidad de una música libre de métrica, que, pese a no caracterizar a *Messagesquise* en su totalidad – la obra contiene segmentos extensos de energía rítmica claramente métrica – se plantea como recurso extramétrico, análogo a otros tradicionales tales como el *tremolando* (la alternancia lo más rápido posible de dos notas o acordes), el *tempo rubato* (elasticidad métrica aplicada a un segmento musical), o la instrucción de tocar *presto possibile* (lo más rápido posible), que podría ser dada a un telegrafista como instructivo para transmitir un mensaje codificado de manera adecuada. La proyección de texto a música aplicada al ámbito del ritmo ofrece así una salida de la grilla métrica, enriqueciendo el lenguaje rítmico de la obra. A esto debemos añadir la incidencia que tiene la aplicación de los patrones Morse en el ámbito tímbrico, al ser interpretados *col legno batutto*, añadiendo un grado de ruido que enriquece el color de la obra.

En el plano armónico, y tal como observamos en Berio, el criptograma S-A-C-H-E-R provee el material de alturas germinal, sobre el que Boulez elabora su sistema para esta obra. Como explica la pianista y escritora Susan Bradshaw, con cada nueva secuencia, se añade nuevo material tonal a la estructura armónica, en un proceso en el que la "serie de seis notas se amplía para formar un círculo ininterrumpido mediante la transposición de su estructura interna al mi bemol con el que comenzó."²²⁹ Al final de la sección descrita aquí como Variación I, todo el material tonal utilizado en la pieza se ha producido en un proceso generativo claramente escenificado por el compositor como parte de la composición. El mi bemol, correspondiente a la "S" de SACHER, no sólo se utiliza como tono central que permite la multiplicación del material armónico, sino que también sirve para definir "áreas armónicas"²³⁰. Un ejemplo de ello ocurre en la Variación I, donde los sucesivos patrones de código Morse que surgen – ejecutados *col legno battuto* sobre la nota mi bemol – interrumpen gradualmente otros tonos del acorde SACHER original, dejando sólo un pedal sostenido de mi bemol sobre el que, junto con la textura *col legno* del resto del conjunto, emergen las figuras rítmicas Morse que el solista interpreta tocando *pizzicato*.

Por oposición, en la siguiente sección el mi bemol queda notablemente apartado, con cada acento en la línea del violonchelo solista enfatizando los otros cinco tonos de la serie SACHER – A=la, C=do, H=si, E=mi♭, R=re –, en su orden secuencial correspondiente. Antes de cada ciclo, el mi bemol aparece sólo como apoyatura, sin tener incidencia en el color armónico global de la sección, y efectuando así, en palabras de Bradshaw, "un sentido de modulación por omisión."²³¹ Esta sección activa también se caracteriza por momentos de estancamiento en forma de notas repetidas, y por notas prolongadas en el conjunto, todas las cuales incluyen la (A), do (C), si (H), mi♭ (E), re (R), pero no mi♭ (S). Sólo al final de la sección, en el vigoroso unísono de los tres últimos compases, vemos el asentamiento de este tono en la trama armónica.

²²⁹ Susan Bradshaw (1986:222). Original en inglés: "six-note row is extended to form an unbroken circle by transposing its internal structure back onto the E flat with which it began"

²³⁰ Susan Bradshaw (1986:222)

²³¹ Susan Bradshaw (1986:222)

La variación siguiente, que contiene una sucesión de gruesos *clusters* formados por notas trinadas en todos los violonchelos del conjunto, evoluciona armónicamente a la vez que asciende en tesitura. La evolución de esta sección armónicamente densa termina en un acorde trinado en el que están contenidos los seis tonos SACHER, con la adición de notas vecinas añadidas por trinos. Sobre este acorde, el violonchelo solista interpreta una escala ascendente compuesta por los seis tonos, tocada en pizzicato, en otro gesto muy claro que revela el material de la pieza. Tras la variada configuración armónica de los acordes trinados, la cadencia vuelve a centrar la atención en el mib (S), que aparece como tono final de todas las frases y se toca repetidamente. Finalmente, en la Coda, aparecen una tras otra las diferentes series obtenidas de la extensión de la estructura interna de la serie SACHER, con todos los violonchelos tocando al unísono hasta exactamente la mitad de la sección, donde las voces se separan progresivamente, dando lugar a una armonía diversa que continúa hasta el final.

Vemos así cómo la presencia del criptograma permite dilucidar el planteamiento armónico, de manera similar al caso de Berio, aunque en este caso se trata de un procedimiento más complejo. El uso de las notas S-A-C-H-E-R como acorde nos remite a la observación del uso vertical de criptogramas en Schumann por parte de Eric Sams (donde aparece como precursor del serialismo), y en el caso de Boulez el “acorde Sacher” toma particular relevancia por su impacto sobre la obra posterior del compositor. En una entrevista con Wolfgang Schaefler, el mismo Boulez habla de *Messagesquisse* como una obra de transición, en cuyo proceso de creación descubrió el potencial del acorde conformado por las notas del criptograma SACHER, a ser usado en composiciones más tardías como *Dérive*:

No descubrí yo mismo el acorde - la serie de seis tonos. Me lo dieron para un homenaje a Paul Sacher por su 70 cumpleaños. Para ello escribí *Messagesquisse*, que era muy corta, porque estaba destinada a ser interpretada en un concierto para el que muchos composi-

tores habían escrito obras muy cortas. Así que era una pieza ocasional corta. Y fue mientras trabajaba en esta pieza cuando finalmente descubrí todas las posibilidades de este acorde.²³²

Al hablar de descubrimiento en lugar de creación, Boulez remarca esta característica propia de la dinámica del compositor dialéctico adorniano, quien “no alardea ya de ser el creador de su material”²³³, tratándose además en este caso de un material que, antes de ser entregado por Rostropóvich a Boulez como parte del encargo, fue descubierto – podríamos suponer – por el mismo Rostropóvich sin mayor esfuerzo, revelándose de manera prácticamente espontánea y providencial como una sucesión de nombres de notas en las cinco primeras letras del apellido del homenajeado – S (mib), A (la), C (do), H (si), E (mi♯) –, y quedando sólo la última a ser asociada a una nota mediante el mínimo gesto de deducción que conduce a interpretar la letra R como la nota “re”. Considerando todo esto, podemos caracterizar al criptograma S-A-C-H-E-R como un genuino descubrimiento, distinto de criptogramas rebuscados, de elaboración trabajosa, y uno cuyas propiedades musicales, totalmente casuales por derivarse de la lógica externa de la textualidad, demostraron ser meritorias de su despliegue en una serie de obras posteriores de Boulez.

En términos de su inserción en la estética de Boulez, también podemos observar características providenciales del criptograma S-A-C-H-E-R que lo hacen adaptable a su obra, así como a la de otros compositores asociados al serialismo post-weberniano de la escuela de Darmstadt. Por una parte, la palabra no contiene letras repetidas, produciendo así una serie de notas donde todas pueden tener un grado igual de prominencia, como ocurre con la disposición de tonos en la serie dodecafónica. Por otra, el contorno melódico de la serie de seis notas presenta una cierta ambigüedad direccional que la aparta de un motivo melódico sugerente de un centro tonal, iniciando

²³² Wolfgang Schafler (2010:4). Original en inglés: “I did not discover the chord myself – the series of six pitches. That was given to me for a homage to Paul Sacher for his 70th birthday. For this I wrote Messagesquisse, which was very short, because it was meant to be played in a concert for which a great many composers had written very short works. So it was a short occasional piece. And it was while working on this piece that I finally discovered all of this chord’s possibilities.”

²³³ Sergio Rojas (2011:57).

con un intervalo de tritono (S-A=mib-la) y conteniendo los grados cromáticos sucesivos de re, mib y mi \sharp en el corto espacio de seis notas (ver figura 62).

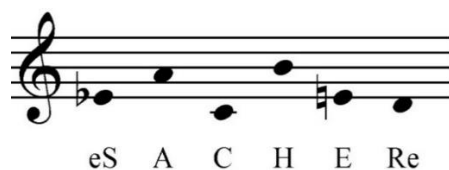


Figura 62. Criptograma SACHER.

Algo similar ocurre en el caso del uso de patrones de clave Morse por parte de Boulez, los cuales, además de presentar una variedad de configuraciones rítmicas combinables, afín a un pensamiento serialista, son utilizados por Boulez para escapar de la grilla métrica, como hemos dicho, llevándolos a habitar un espacio intermedio entre los aspectos rítmico y tímbrico, tanto mediante su aparición simultánea y polirrítmica en las partes de distintos violonchelos, como por su ejecución mediante la técnica ruidosa del *col legno battuto*, llegando en suma a la construcción de tejidos que recuerdan al tipo de sonoridades complejas de la música concreta y electroacústica, y a un desarrollo del aspecto tímbrico que caracteriza a la música del siglo XX. En el contexto de la obra de Boulez, Susan Bradshaw describe a estos patrones Morse como “un elemento rítmico codificado (...) que, aunque de poca importancia en el contexto de esta pieza, tendría consecuencias motivicas de gran alcance para el trabajo de los años 80.”²³⁴ Luego añade que “...la sugerencia no desarrollada de un nuevo propósito rítmico independiente esbozado en *Messagesquise* hoy puede ser vista como el comienzo de una prolongada acumulación hacia los énfasis rítmicos multidimensionales de *Répons*.”²³⁵ Así, en resumen, constatamos un impacto del mapeo de textos como proveedor de materiales musicales en distintos niveles del discurso musical, y a escala no de una obra en particular, sino de la carrera del compositor, particularmente de uno como Boulez, en quien “las relaciones dramáticas al interior de una obra se desplazan a un nivel

²³⁴ Susan Bradshaw (1986:222). Original en inglés: “a coded rhythmic element (...) which, while of little importance in the context of this piece, was to have far reaching motivic consequences for the work of the 1980s”.

²³⁵ Susan Bradshaw (1986:226). Original en inglés: “...the undeveloped suggestion of a newly independent rhythmic purpose sketched in *Messagesquise* can now be seen as the start of a long build-up towards the multi-dimensional rhythmic emphases of *Répons*”

mayor; hacia una serie de yuxtaposiciones entre obras basadas en un mismo material, o entre versiones de una misma obra.”²³⁶

Pese a la presencia extendida del criptograma SACHER en *Messagesquise*, y al impacto que tendría en el desarrollo posterior del trabajo de Boulez, debemos observar que el uso del mapeo de textos por parte del compositor se ciñó a métodos de proyección convencionales; por un lado, la correlación entre letras y notas dada por nomenclaturas tradicionales, y por otro, la configuración de patrones rítmicos establecidos por la clave Morse. En otros casos, veremos cómo ciertos compositores se toman la libertad de diseñar sus propios sistemas de mapeo, ya sea extendiendo convenciones o creando unas completamente nuevas, con el fin de explorar las posibilidades creativas de esta concepción proyectiva del proceso de composición. En tales casos, el diseño de convenciones arbitrarias da cuenta de una concientización del potencial del mapeo de textos como método creativo, es decir, ya no sólo como práctica de inserción de contenido textual entendida dentro del marco operativo de la criptografía musical – aquella ligada también a usos establecidos, como la rendición de homenajes –, sino como instancia de creación de una matriz de proyección de texto a música, que se lleva a cabo siguiendo el espíritu de las operaciones de autolimitación propias de un contexto post tonal, es decir, por medio de la creación de reglas autoimpuestas. Así, al pasar a diseñar la instancia de (2) definición de condiciones de mapeo, los compositores hacen de este método de proyección un método de composición, donde las convenciones inventadas para traspasar facetas del texto a materiales musicales constituyen al mismo tiempo las reglas autolimitantes del proceso de composición musical.

Abecedarios musicales

Casos de un uso expansivo de la criptografía musical, en miras a su desarrollo como potencial método de composición, se pueden hallar en una línea de investigación/creación derivada de lo que hemos denominado en términos criptográficos “cifrado por sustitución”, y que para efectos

²³⁶ Ver David Gable (1990:453)

del mapeo de textos a música asigna notas a cada una de las letras del abecedario, creando sistemas de cifrado que permiten proyectar potencialmente la totalidad de un texto a la partitura en forma de notas, o al menos encriptar palabras cuyas letras no están incluidas en nomenclaturas tradicionales.

En su entrada sobre criptografía musical incluida en el diccionario musical *New Grove*, Eric Sams detalla el uso de este tipo de métodos, cuya aplicación en el ámbito de la composición musical aparece muchísimo más tarde que en el de la criptografía propiamente tal, como método para la entrega de mensajes secretos, donde símbolos musicales han sido usados “desde los tiempos más remotos.”²³⁷ Sams describe como “el método más obvio”²³⁸ de criptografía usando símbolos musicales el de asignar letras a notas musicales, y da ejemplos de una serie de sistemas criptográficos, tal como el utilizado por Felipe II de España alrededor de 1560,²³⁹ o el desarrollado por el “servicio criptográfico papal ca.1596”²⁴⁰; un sistema de “nueve tonos diferentes, cada uno variable de ocho maneras, dando paso a 72 símbolos posibles”²⁴¹, y que el mismo Eric Sams califica como “demasiado elaborado”. Luego describe un sistema más simple, desplegado en dos filas de 11 letras, y publicado por Giambattista della Porta (1535-1615) “ca. 1600, en ediciones posteriores de su obra fundamental sobre criptografía”²⁴² (ver figura 63).



Figura 63. Abecedario musical propuesto en 1600 por el criptógrafo Giambattista della Porta²⁴³

²³⁷ Eric Sams (2001:753). Original en inglés: “It is not surprising, then, that musical symbols or ideas should have been used in cryptography and allied disciplines from the earliest times.”

²³⁸ Eric Sams (2001:753). Original en inglés: “the most obvious method, the assignment of letters to individual notes of music...”

²³⁹ Ver Eric Sams (2001:754)

²⁴⁰ Ver Eric Sams (2001:754)

²⁴¹ Ver Eric Sams (2001:754)

²⁴² Ver Eric Sams (2001:754)

²⁴³ Eric Sams (1979: 194)

Aparte de los casos de Schumann y Elgar vistos anteriormente, Sams destaca a Maurice Ravel (1875-1937), como “el primer compositor importante que utilizó de forma seria y reconocida un sistema de cifrado coherente”²⁴⁴, usando el alfabeto musical presentado en la figura 64 para cifrar el apellido de Franz Joseph Haydn en su *Menuet sur le nom d'Haydn* (1909, figura 65), aunque en el caso de la letra H recurrió a su equivalente de la nomenclatura alemana, si^h, “presumiblemente para evitar repeticiones”²⁴⁵.

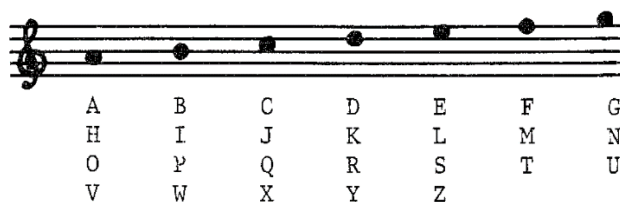


Figura 64. Abecedario musical usado por Maurice Ravel para encriptar el nombre de Haydn²⁴⁶

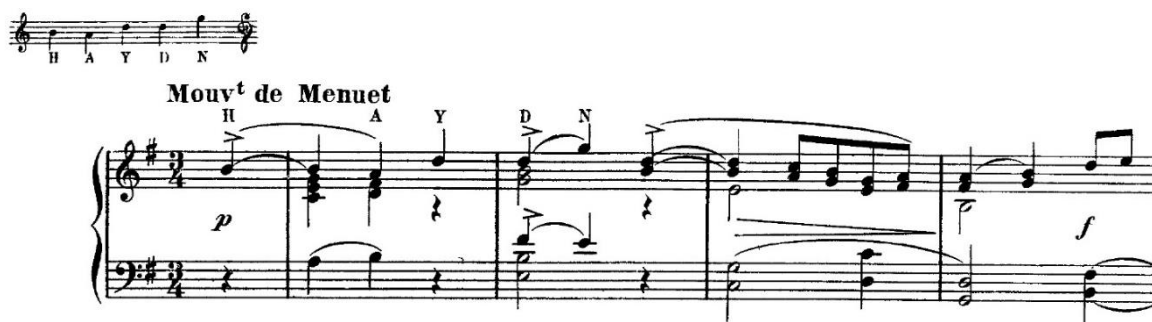


Figura 65. Criptograma HAYDN en *Menuet sur le nom d'Haydn* de Maurice Ravel²⁴⁷

²⁴⁴ Eric Sams (2001:756). Original en inglés: “The first major composer to make serious and acknowledged use of a tetailed and coherent cipher system was Ravel...”

²⁴⁵ Eric Sams (2001:756)

²⁴⁶ Eric Sams (1979:197)

²⁴⁷ Maurice Ravel (1910:1).

Eric Sams menciona que Ravel volvió a usar el mismo abecedario en 1922 para rendir homenaje a Gabriel Fauré, junto a otros compositores como Schmitt, Enesco, Aubert, Koechlin, Ladmirault y Roger-Ducasse,²⁴⁸ siendo el único junto a Schmitt en mapear el nombre completo del homenajeado.²⁴⁹ Aun considerando el significativo grado de sofisticación criptográfica que ha permitido a Ravel encriptar cualquier palabra, liberándolo de las correspondencias dadas por la convención, su uso de este método basado en el establecimiento de un abecedario musical ha permanecido al servicio de la creación de motivos, como elementos excepcionales derivados de la dimensión textual, e insertos en la lógica de su lenguaje musical. El paso hacia la creación de un método de composición basado en el establecimiento de correspondencias arbitrarias entre todas las letras del abecedario y parámetros musicales específicos sería dado más adelante, por compositores como Olivier Messiaen (1908-1992) y François-Bernard Mâche (n.1935).

Criptografía como método de composición en 'Méditations' de Olivier Messiaen

En 1969, Olivier Messiaen compuso *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*, una extensa suite para órgano en nueve movimientos, de una duración total aproximada de 80 minutos y gran exigencia técnica. La obra se ha instalado como un referente ineludible de la música para órgano del siglo XX por su amplia exploración tímbrica, fruto de los conocimientos acumulados por Messiaen en sus décadas como organista de la iglesia de la Santa Trinidad en París (desde 1931 hasta su muerte en 1992), funcionando además como un muestrario de los diversos recursos del compositor, que incluyen el uso de ritmos de la tradición india, modos de trasposición limitada, melodías de canto llano, elaborados *leitmotifs*, e incluso cantos de pájaros, transcritos por el mismo Messiaen (un autodenominado ornitólogo) y llevados directamente a la partitura.

Sumándose a dichos recursos, que forman parte del inconfundible lenguaje musical del compositor, y que han sido expuestos en detalle por él mismo en sus tratados *Technique de mon langage*

²⁴⁸ Eric Sams (2001:756)

²⁴⁹ Eric Sams (2001:756)

musical (1944) y *Traite de Rythme, de Couleur et d'Ornithologie* (1949-1992), *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* presenta por primera y única vez en la carrera del compositor la técnica de transliteración directa de texto a música que denominó *langage communicable*, usada para traspasar citas de la *Suma Teológica* (1265-1274) de Santo Tomás de Aquino directamente a la partitura para órgano.

Dicha técnica incluyó el desarrollo de un abecedario musical, que adoptó las correlaciones establecidas por la nomenclatura alemana desde la letra A a la H (A=la, B=sib, C=do, D=re, E=mi, F=fa, G=sol, H=sil), abarcando el resto de las letras con correlaciones arbitrarias (ver figura 66). Además, Messiaen asignó una duración específica a cada letra en su sistema, y optó por fijar alturas determinadas para cada letra en lugar de clases de tonos, lo cual implica que cada letra del texto, en vez de interpretarse como una nota a ser ejecutada en cualquier octava, se fija a una octava determinada, quedando asociada a una tecla específica del órgano, por plantearlo de alguna manera.



Figura 66. Abecedario musical usado por Olivier Messiaen en *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*²⁵⁰

Aparte de este abecedario musical, el recurso del *langage communicable* incluyó una serie de temas melódicos, denominados “fórmulas musicales” por Messiaen, para representar ciertos tipos de

²⁵⁰ Olivier Messiaen (1973:5)

palabras, siguiendo un cierto criterio de economía de recursos, como explica el propio compositor:

Para evitar la acumulación de palabras, he suprimido los artículos, los pronombres, los adverbios, las preposiciones, y he conservado sólo los nombres, los adjetivos, los verbos. Esto me ha llevado a utilizar el sistema de “casos”, como en las declinaciones latinas. Y he indicado su “caso” ante cada palabra, por medio de una fórmula musical.²⁵¹

En las indicaciones al inicio de la partitura de *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*, Messiaen ha listado los distintos componentes que conforman este *langage*, sumando a su abecedario musical (figura 66) las fórmulas musicales usadas para representar los distintos “casos” del latín: una para el genitivo, ablativo o locativo (ver figura 67); otra para el acusativo o dativo (ver figura 68); y una tercera para el privativo, que en palabras de Messiaen “significa evidentemente la ausencia de”²⁵² (ver figura 69). Dentro del marco de una teorización del mapeo de textos, es importante notar que, a diferencia de aquellas palabras que han sido *encriptadas* usando el abecedario musical, esto es, reemplazando cada letra de la palabra correspondiente por una nota dada, estas fórmulas y otros elementos del *langage* representan elementos *codificados*, es decir, símbolos musicales que representan ciertas palabras, pero que no derivan directamente de su materialidad textual.



Figura 67. Fórmula musical usada para representar los “casos” genitivo, ablativo o locativo²⁵³



Figura 68. Fórmula musical usada para representar los “casos” acusativo o dativo²⁵⁴

²⁵¹ Olivier Messiaen (1973:5)

²⁵² Olivier Messiaen (1973:5)

²⁵³ Olivier Messiaen (1973:5)

²⁵⁴ Olivier Messiaen (1973:5)



Figura 69. Fórmula musical usada para representar el “caso” privativo²⁵⁵

El listado de componentes del *langage* continúa con las fórmulas correspondientes a los verbos “ser” (ver figura 70) y “tener” (ver figura 71), y en este caso Messiaen ha acompañado a cada una con una frase que explica su morfología en base a un simbolismo específico. Así, en el caso del verbo ser (*être*), Messiaen describe la figura correspondiente como un “movimiento descendente porque todo lo que es viene de Dios (el Ser por excelencia, el que Es),”²⁵⁶ mientras que la correspondiente al verbo tener (*avoir*) aparece descrito como un “movimiento ascendente porque siempre podemos tener más a medida que nos elevamos hacia Dios”.²⁵⁷



Figura 70. Fórmula musical usada para representar el verbo ser²⁵⁸



Figura 71. Fórmula musical usada para representar el verbo tener²⁵⁹

Similarmente a como procedían compositores del Barroco adheridos a la teoría de los afectos, que desarrolló fórmulas para representar emociones específicas con recursos puramente musicales

²⁵⁵ Olivier Messiaen (1973:5)

²⁵⁶ Olivier Messiaen (1973:5). Original en francés: “...mouvement descendant parce que tout ce qui est vient de Dieu (l'Être par excellence, Celui qui Est).”

²⁵⁷ Original en francés: “...mouvement ascendant parce que nous pouvons toujours avoir plus en nous élevant vers Dieu.”

²⁵⁸ Olivier Messiaen (1973:5)

²⁵⁹ Olivier Messiaen (1973:5)

– por ejemplo, la línea descendiente de bajo llamada “bajo de lamento”²⁶⁰, usada para representar un sentimiento de tristeza –, Messiaen ha modelado estas fórmulas para los verbos “ser” y “tener” en base a una interpretación de su significado en el contexto de la obra, proyectando así la dimensión semántica del texto hacia la partitura. Aunque el contorno melódico ascendente o descendente podría haber sido utilizado para traspasar otras capas del texto, como su dimensión fonética – es decir, las inflexiones melódicas del habla –, se utiliza en este caso para “dibujar” con recursos musicales un movimiento metafórico hacia y desde Dios.

La construcción de símbolos y la explicitación de su significado como parte de la obra obedece a la ferviente fe católica de Messiaen, quien siempre asoció su práctica compositiva a contenidos relacionados con el catolicismo. Como explica el organista y académico Andrew Shenton,

Para Olivier Messiaen, la música era una manera de expresar su fe. Se consideraba afortunado de haber nacido católico, y declaró que “la iluminación de las verdades teológicas de la fe católica es el primer aspecto de mi trabajo, el más noble, y sin duda el más útil.”²⁶¹

Consecuentemente con tal visión de la tarea del compositor, en *Méditations* la palabra “Dios” recibe un tratamiento excepcional, presentándose en la forma de un tema que Messiaen revela en sus indicaciones, junto con su versión retrogradada (ver figura 72), y presentando un perfil descendente o ascendente que, aunque no esté explicitado verbalmente, podemos asociar a la simbología empleada anteriormente a las fórmulas correspondientes a los verbos “ser” y “tener”, en términos del gesto de venir desde Dios (descendente) e ir hacia Dios (ascendente).

²⁶⁰ *Basso di lamento*; una línea melódica armonizada que desciende gradualmente desde la tónica hacia la dominante, en el modo menor.

²⁶¹ Andrew Shenton (2017:1). Original en inglés: “Music, for Olivier Messiaen, was a way of expressing his faith. He considered it his good fortune to have been born a Catholic, and declared that ‘the illumination of the theological truths of the Catholic faith is the first aspect of my work, the noblest, and no doubt the most useful’.”

thème de Dieu :



le même, en sens rétrograde :



Figura 72. Tema de Dios en *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*²⁶²

Colocadas en la partitura según su lugar en el texto de Santo Tomás, la presencia de palabras encryptadas, de fórmulas asociadas a casos y verbos, y del “tema de Dios” aparece anunciada con anotaciones sobre el pentagrama, como se muestra en la figura 73, que presenta la primera página del tercer movimiento, abarcado en la totalidad de sus 34 compases por el mapeo de la frase “*La relation réelle en Dieu est réellement identique à l’essence*”²⁶³ en la voz aguda del instrumento (mano derecha del intérprete). Además de ese movimiento III, el *langage* aparece en el I, determinando nuevamente la melodía de la voz aguda entre el compás 52 y 106 con el mapeo de la frase “*Par rapport aux Personnes qui procèdent de lui, le Père se notifie ainsi: paternité et spiration; en tant que “Principe qui n’a pas de principe”, il se notifie ainsi: il n’est pas d’un autre: c’est là précisément la propriété d’innascibilité, désignée par le nom d’...*”²⁶⁴, dejando para el final del movimiento la palabra “*Inengendré*”, que aparece en la pauta grave de los pedales. Luego de un movimiento II sin *langage*, y de uno III abarcado totalmente por él, como mencioné antes, el recurso vuelve a aparecer en el antepenúltimo movimiento, VII, abarcando 36 compases (entre el 17 y el 42, contando desde el inicio del movimiento) con la frase “*Le Père et le Fils aiment, par le Saint-Esprit*

²⁶² Olivier Messiaen (1973:5)

²⁶³ Correspondiente, según las anotaciones de Messiaen a un extracto de la *Suma Teológica – La Trinidad, libro I, cuestión 28: “las relaciones Divinas” – artículo 2, conclusión.*

²⁶⁴ Correspondiente, según las anotaciones de Messiaen a un extracto de la *Suma Teológica – La Trinidad, libro II, cuestión 33: “la persona del Padre” – artículo 4, conclusión.*

(*L'Amour qui procede*), *euz-mêmes et nous*"²⁶⁵, en el registro medio del instrumento, es decir, aquel interpretado en el teclado por la mano izquierda del intérprete.²⁶⁶

Pese a la importancia del contenido encriptado para el compositor, si tomamos al *langage* como una herramienta de composición, podemos describirlo como un método altamente autónomo, capaz de cubrir extensiones significativas de texto (superando significativamente al extensísimo criptograma "*Laß das Fade, faß das Echte*" de Schumann) por la acción combinada de la encriptación de citas mediante el abecedario musical y de la inserción de temas con contenido simbólico. En términos de nuestra matriz de cuatro etapas, Messiaen, comprometido con la (1) elección del texto de Santo Tomás, ha decidido determinar detalladamente las (2) condiciones de mapeo, propiciando así una instancia de (3) proyección cuyo rasgo de generatividad se manifiesta tanto en la configuración de melodías impredecibles derivadas del uso del abecedario musical, como en la disposición de los distintos elementos melódicos provistos por el *langage* según el orden de las palabras en el texto. Por otra parte, las fórmulas y el tema de Dios, creadas de manera libre por Messiaen, o más bien, bajo restricciones impuestas por el significado del texto más que por su materialidad, y fijadas como parte del sistema en la etapa de (2) definición de condiciones de mapeo, servirán para contrarrestar la autonomía generativa del abecedario musical, en la dialéctica entre compositor y materiales. En la etapa de (4) composición, marcada por la acción de la intención compositiva, Messiaen armonizará libremente las melodías derivadas del *langage*, y alternará sus pasajes con momentos extensos donde no aparece material derivado del mapeo, a los que podríamos considerar como instancias de "meditación" propiamente tal, de exégesis musical.

²⁶⁵ Correspondiente, según las anotaciones de Messiaen a un extracto de la *Suma Teológica – La Trinidad, libro II, cuestión 37, artículo 2, conclusión*.

²⁶⁶ La presencia de texto en cada uno de los tres rangos del instrumento – agudo (mano derecha), medio (mano izquierda) y grave (pedales) – pareciera tener algún peso simbólico, considerando que se trata de la temática de la santísima trinidad.

R: bombarde 16, trp. 8, clairon 4, | Pos et G: fonds 16, 8, 4 - PG- | Ped: fonds 16, 8, sb. 32 -
 et tous les fonds 16, 8, 4 - < | (sans les montres et sans les prestants) | tir. Pos et G |

Presque lent

R: **r** **e** **l** **a** **i**

MAN. *legato ff* GP: *legato mf*

PED. (tir. G,P) *legato f*

(rangapradīpaka,
par retrait du ¼)

MAN. **o** **ii**

MAN. (locatif: en)

MAN. **Dieu**

Figura 73. Primera página del movimiento III de *Méditations* de Messiaen²⁶⁷

²⁶⁷ Olivier Messiaen (1973:26)

La rigidez de las condiciones de mapeo, que hacen del *langage communicable* un proceso generativo basado en un cifrado por sustitución, lo perfilan a su vez como una especie de versión alfabética del método numérico del serialismo integral, por su manera de disponer los materiales musicales siguiendo un orden predeterminado, allá la serie, aquí el orden de las letras y de las palabras en el texto. A diferencia de casos anteriores como el de Schumann, y sin perder de vista las diferencias que hemos señalado entre trabajar con letras y con números, la comparación con el serialismo en este caso se torna más cercana, por tratarse de una obra históricamente posterior a la invención de ese método de composición. Cabe notar, relevantemente, que fue el mismo Messiaen quien propició el surgimiento del serialismo con su obra *Modes de valeurs et d'intensités* (1949), como un experimento a partir del dodecafonismo, y que motivaría a sus alumnos Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen a adoptarlo y desarrollarlo como método de composición que determinaría la estética de una de las corrientes más importantes de la música contemporánea del siglo XX, la de la escuela de Darmstadt.²⁶⁸

Pese a las similitudes entre ambos sistemas, y teniendo en cuenta además la aversión de Messiaen por el dodecafonismo – como explica el teórico Allen Forte, Messiaen encontraba a esa música “carente de armonía, demasiado orientada hacia tonos individuales, y, en general, de color oscuro o gris”²⁶⁹ –, el método del *langage communicable* parece surgir de la intención de representación simbólica de Messiaen, e incorpora fórmulas y temas de creación espontánea por parte del compositor intercaladas con aquellos elementos generados de manera autónoma. En este sentido, el método escenifica a la figura del compositor dialéctico, entregado a componer en base a la proyección directa de un texto a la partitura, pero encontrando un espacio de libertad en la determinación de las condiciones de esa proyección, que luego llevan a la creación de la obra por medio de un moldeo del material, e incluso de su modificación ocasional recurriendo al *clinamen*. Procediendo de esta manera, Messiaen da forma a *Méditations*, presentada en la entrada de diccionario de Eric Sams como una obra cúlmine de la criptografía musical, y considerada aquí

²⁶⁸ Ver Allen Forte (2002:39).

²⁶⁹ Allen Forte (2002:3). Original en inglés: “He found it lacking in harmony, too oriented towards individual pitches, and, in general, dark in colour or grey.”

como un ejemplo paradigmático de la práctica de composición en base al mapeo de textos, del cual seguiremos hablando en capítulos siguientes.

Los modelos lingüísticos de François-Bernard Mâche

Otro alumno de Messiaen, François-Bernard Mâche (n.1935), quien también fuera fundador junto a Pierre Schaeffer del *Groupe de recherches musicales* de la ORTF²⁷⁰, ligado a la *música concreta*, ha desarrollado técnicas de composición marcadas por el uso de modelos lingüísticos, de los que extrae tanto elementos fonéticos como estructurales, desarrollando, en este último caso, técnicas para la encriptación de elementos del lenguaje en sus obras, a través de las cuales el modelo lingüístico experimenta “distorsiones significativas, pero retiene su función central”²⁷¹ en el proceso de composición. Aunque su producción musical ha explorado las posibilidades de modelos sonoros mucho más allá de los modelos lingüísticos, y ciertamente ha trascendido el ámbito del traspaso de materiales musicales desde el lenguaje escrito, en su trabajo de la década de 1960 encontramos una sucesión de obras que ampliaron las posibilidades de la proyección de texto a música, superando en expansividad al uso que dio Messiaen del mapeo de textos en *Méditations*, su único experimento con el método de composición que denominó *langage communicable*.

Pese al exponencial aumento de la incidencia del material proyectado en *Méditations* en comparación a usos tradicionales de la criptografía musical, tanto el abecedario musical como las fórmulas y temas fueron utilizados en esa obra únicamente para producir material melódico, incidiendo en el aspecto rítmico por la serialización alfabética de duraciones específicas asociadas a las notas asignadas a cada letra, que a su vez inciden en la armonía de la obra, aunque en este último aspecto Messiaen cedió sólo un pequeño grado de control a su sistema, al permitirse ar-

²⁷⁰ Oficina francesa de radiodifusión y televisión

²⁷¹ François-Bernard Mâche (1992:66)

monizar las melodías proveídas por el *langage* de manera libre, es decir, dotándolas de un acompañamiento según los procedimientos de su lenguaje musical y de su propio gusto, aunque sometido al diálogo con el producto del mapeo y con el contenido del texto.

Mâche, en cambio, incursiona simultáneamente en diversas capas del lenguaje escrito y hablado, como facetas de un modelo sonoro multidimensional, capaces de proveer muchísimo más que melodías. Un ejemplo temprano de este enfoque multidimensional lo encontramos en su obra *Safous Mélè* para contralto sola, coro femenino y ensamble (1959), una cantata en base a versos de Safo de Mitilene (ca. 650 a.C. – 580 a.C.), en cuyo proceso de composición extrajo tanto la parte vocal como el acompañamiento instrumental del texto, usando la métrica del griego para obtener “un esquema rítmico-melódico de dos tonos y dos duraciones”²⁷² (ver figura 74). Para el acompañamiento, estableció correspondencias arbitrarias entre caracteres fonéticos y alturas asignadas a instrumentos específicos (ver figura 75).



Figura 74. Esquema rítmico-melódico usado por Mâche en la composición de *Safous Mélè* (1959)²⁷³

²⁷² François-Bernard Mâche (1992:65). Original en inglés: “...a melodic-rhythmic schema of two pitches and two durations.”

²⁷³ François-Bernard Mâche (1992:65)

α	ε	η	ι	ω	ο	υ	ρ	λ	γ	κ	μ	ν	χ	σ	δ	τ	π
a	ě	ē	i	ō	ō	ū	R	L	G	K	M	N	Kh	S	D	T	P
front vowels			back vowels			palatal stops : hard							dental & labial stops				
														other consonants : soft			

Figura 75. Correspondencias entre caracteres fonéticos y alturas asignadas a instrumentos específicos para la composición de *Safous Mélè* (1959)²⁷⁴

El mismo Mâche describe el proceso de composición de la obra en los siguientes términos:

El resultado es una especie de criptograma sonoro, en el que el modelo lingüístico ha sufrido importantes distorsiones, pero sigue siendo central: arroja fórmulas rítmicas y relaciones fonéticas parcialmente determinadas. El interés radica en esta mezcla de azar y construcción impuesta. Apenas menos arbitraria que una elección "libre", la utilización del modelo elegido volvía a modular el medio sonoro definido anteriormente (instrumentación, ataques, alturas) por una estructura natural (tonos, ritmos, fonemas). Cabe señalar que este proceso, consistente en modular un tipo de sistema de signos por otro sistema, es siempre productivo. La particularidad de este ejemplo es que permite poner en relación dos sistemas sonoros y no limitarse a aplicar una estructura completamente abstraída a un conjunto de sonidos. Al tiempo que avanzaba unos pasos en territorio inexplorado, también sacrificaba mucho a la abstracción, ya que es infinitamente más fácil construir sin escuchar que afinar el oído para la aprehensión de esquemas desconocidos.²⁷⁵

²⁷⁴ François-Bernard Mâche (1992:65)

²⁷⁵ François-Bernard Mâche (1992:66). Original en inglés: "The result is a kind of sound cryptogram, in which the linguistic model has undergone significant distortions but remains central: it yields rhythmic formulae and partially determined phonetic relationships. The interest lay in this mixture of chance and imposed construction. Hardly less arbitrary than a "free" choice, the use of the chosen model returned to modulate the sound milieu defined above (instrumentation, attacks, pitches) by a natural structure (tones, rhythms, phonemes). It is to be noted that this process, consisting of modulating one kind of system of signs by another system, is always productive. What was

Además de tratar en términos de Mâche temas como la autolimitación creativa (“una construcción impuesta”), la generatividad (“fórmulas rítmicas y relaciones fonéticas parcialmente determinadas”), y una concepción de creación como descubrimiento (“afinar el oído para la aprehensión de esquemas desconocidos”), esta cita ilustra el alcance del proceso de proyección desde el texto a la obra, que impacta en diversas facetas del medio sonoro: al ordenamiento de alturas que calca el orden de las letras en el texto, como en la criptografía musical, se suma un diseño rítmico-melódico derivado de los patrones del habla, y a la vez un establecimiento de criterios de orquestación, es decir, de asignación de materiales a instrumentos específicos, e incluso de técnicas de ejecución específica derivadas del texto (p.ej., tocar el pandero – *tambourine* – de distintas maneras dependiendo del fonema asignado: en el borde [*rim*], en el centro [*center*] o suavemente [*soft*], ver figura 75). Cabe notar que Mâche no se rige por el abecedario, que representa la reducción del habla a signos en la página, sino a la representación fonética del texto declamado, es decir, recurre al modelo sonoro; de ahí que hable de una especie de “criptograma sonoro”. Aun así, considerando el soporte textual del poema de Safo, junto al soporte de la partitura que permite estos trasposos, estamos ante un caso de mapeo de textos, esto es, ante uno que enfatiza particularmente su realización sonora en cuanto a declamación que produce un modelo, pero que sin embargo opera como los otros casos que hemos descrito, al seguir la combinatoria de letras en el texto, tornadas fonemas en su especificación sonora.

La peau du silence para orquesta (1962) toma otro texto en griego, aunque en griego moderno, de autoría de Yorgos Seferis (1900-1971), como modelo lingüístico para producir una obra instrumental; a diferencia de *Safous Mele*, que contenía una parte vocal con el texto. En *La peau du silence*, “toda la sustancia fonética se transformó en música instrumental: toda la orquesta articuló el poema ausente, elegido como forma sonora.”²⁷⁶ La idea del poema ausente recuerda al título

special about this example was that it could place two sound systems in relation to each other, and not simply apply a completely abstract structure to an ensemble of sounds. While advancing a few steps into unexplored territory, I was also sacrificing a lot to abstraction, since it is infinitely easier to construct without listening than to refine one's ear to the apprehension of unknown schemes.”

²⁷⁶ François-Bernard Mâche (1992:174). Original en inglés: “...all the phonetic substance was transformed into instrumental music: the whole orchestra articulated the absent poem, chosen as a sound form.”

de *Les mots sont allés...* de Berio, otro compositor que realizó experimentos con modelos lingüísticos al mismo tiempo que Mâche, quien declara no haber estado al tanto.²⁷⁷

En esta obra orquestal, Mâche avanza más aún desde lo textual hacia lo fonético, estableciendo un proceso que él mismo describe de la siguiente manera:

En lugar de representar las vocales con tonos fijos, preví traducir de algún modo los formantes vocálicos característicos por agregados armónicos específicos, y estos últimos se transpusieron en función del entorno vocal mediante una matriz de retroalimentación de transformación recursiva (...), con el fin de evitar la monótona fijeza de un silabario estándar. Por último, para determinar los tempi, el fraseo y la intensidad general, tuve en cuenta el ritmo, la fluidez y la entrega del texto grabados previamente por mí.²⁷⁸

²⁷⁷ François-Bernard Mâche (1992:66).

²⁷⁸ François-Bernard Mâche (1992:174). Original en inglés: “Instead of the vowels being represented by fixed pitches, I envisaged translating in some way the characteristic vowel formants by specific harmonic aggregates, and the latter were transposed according to the vocal surround through a feed-back matrix of recursive transformation (example 1), in order to avoid the monotonous fixity of a stock syllabary. Finally, to determine the tempi, the phrasing, the general intensity, I took into account the rhythm, the flow, and the delivery of the text recorded beforehand by myself.”

		A après					E après					I après					O après					OU après				
		A	E	I	O	OU	A	E	I	O	OU	A	E	I	O	OU	A	E	I	O	OU	A	E	I	O	OU
Devant A	V.	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2						♯2	♯2	♯2	♯2	♯2										
	Vc.	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2						♯2	♯2	♯2	♯2	♯2										
	Vc.	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2						♯2	♯2	♯2	♯2	♯2										
	Vc.	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2						♯2	♯2	♯2	♯2	♯2										
Devant E	V.	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2										
	Vc.	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2										
	Vc.	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2										
	Vc.	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2										
Devant I	V.	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2										
	Vc.	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2										
	Vc.	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2										
	Vc.	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2										
Devant O	V.	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2
	Vc.	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2
	Vc.	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2
	Vc.	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2
Devant OU	V.	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2
	Vc.	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2
	Vc.	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2
	Vc.	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2	♯2

Figura 76. Matriz de retroalimentación de transformación recursiva usada para mapear las vocales en *La peau du silence* para orquesta (1962)²⁷⁹

²⁷⁹ François-Bernard Mâche (1992:175)

En Mâche, la (1) elección del texto sigue un criterio fonético: le interesa lo sonoro del modelo. Y ese interés lo lleva, entre otras cosas, a refinar el proceso de mapeo de las distintas letras, eligiendo una catalogación por características sonoras específicas y contextuales por sobre la rigidez de un abecedario musical. Estableciendo éstos y otros criterios para determinar lo que podríamos llamar sus (2) condiciones de mapeo, Mâche extrae una serie de materiales musicales del texto, a ser articulados durante el proceso de composición. Pero una característica que lo distingue de los casos de mapeo asociados a la criptografía musical es una aversión manifiesta a la abstracción, que lo hace alejarse de lo puramente textual y dirigirse a lo fonético, y que luego lo llevará a buscar una relación directa con la dimensión sonora de sus modelos, con la ayuda de emergentes medios tecnológicos. En esta línea, en obras futuras buscará librarse de convenciones asociadas al lenguaje, tales como su uso de la matriz de vocales (figura 76, página anterior), que para él era

... ciertamente un modelo, pero puramente en un sentido operativo, sin que las leyes que lo esquematizaron se relacionaran con el modelo sonoro, excepto en que representaba una especie de estructura serial proveída por la naturaleza. Sentía que había que ocuparse de las modificaciones que la cadena hablada introducía en la estructura armónica de cada vocal, pero sólo podía sugerirlas mediante un sistema ciertamente demasiado poco manejable y arbitrario.²⁸⁰

De manera paralela a su trabajo con modelos lingüísticos, Mâche utilizó modelos naturales: para la composición del primer movimiento de *La peau du silence* tomó como modelo sonoro unas grabaciones de sonidos del mar halladas en un disco titulado “Voices of the Sea” de los laboratorios Cook de Stanford, enfocándose en los sonidos del oleaje, los cantos de las gaviotas y la campana de una boya.²⁸¹ Mâche describe el proceso de proyección del modelo a la obra de la siguiente manera:

²⁸⁰ François-Bernard Mâche (1992:174). Cita completa en inglés: “If the approach was more radical than that of the first work, with the elimination of the song, it was nonetheless compromised by the importance that the conventional elements such as the matrix of vowels assumed. The latter was very much a model, but in a purely operative sense, with-out the laws that it schematized being related to the sound model, except in that it represented a sort of serial structure provided by nature.”

²⁸¹ François-Bernard Mâche (1992:182)

Las correspondencias fueron literales para esta boya, representada por el sonido de un yunque; estilizadas para las gaviotas, confiadas a las flautas y los oboes; más arbitrarias para las olas, representadas por una escritura polirrítmica y dinámicamente perfilada. Pero las duraciones, de más de once minutos, excedían lo que necesitaba. En lugar de fragmentar el modelo, opté por reducirlo dividiendo todas las duraciones por dos y medio, después de haberlas transcrito. La tarea consistía entonces en imaginar los equivalentes sonoros. Aunque el método de trabajo era preciso, el papel de la subjetividad seguía siendo bastante dominante, de modo que el resultado corría el riesgo de retrotraerse al impresionismo musical, tanto más cuanto que la huella dejada por el modelo sonoro estaba en general fuertemente velada por el juego de la escritura orquestal.²⁸²

Este acercamiento a los modelos naturales, que podemos asociar al usado por compositores como John Luther Adams citado anteriormente en comparación con Debussy, y siendo este último un ejemplo del tipo de “impresionismo musical” mencionado en la cita de Mâche (esto es, no sólo en cuanto a un período de la historia de la música, sino más bien a una manera de relacionarse con un modelo sonoro), fue aplicado a su vez por Mâche al modelo lingüístico en *Le son d'une voix* (1964) para ensamble, donde analizó la grabación de un poema de Paul Éluard (1895- 1952) con un sonógrafo, es decir, como si se tratara del sonido de las olas o de cualquier otro fenómeno natural. “En *Le son d'une voix*, (...) abandoné las convenciones vocales para mantenerme más cerca de la realidad sonora del modelo,”²⁸³ dice Mâche, manifestando una intención que lo llevaría a abstenerse de establecer equivalencias arbitrarias, por ejemplo, entre notas y vocales.²⁸⁴

²⁸² François-Bernard Mâche (1992:182). Original en inglés: “The correspondences were literal for this buoy, represented by the sound of an anvil; stylized for the seagulls, entrusted to the flutes and oboes; more arbitrary for the waves, represented by a polyrhythmic and dynamically profiled writing. But the durations, more than eleven minutes, exceeded what I needed. Instead of fragmenting the model, I chose to reduce it by dividing all the durations by two and a half, after having transcribed them. The task then consisted of imagining the sound equivalents. Although the method of working was precise, the role of subjectivity was still fairly dominant so that the result risked harking back to musical impressionism, all the more because the trace left by the sound model was generally strongly veiled by the play of the orchestral writing.”

²⁸³ François-Bernard Mâche (1992:176).

²⁸⁴ François-Bernard Mâche (1992:176). Cita completa en inglés: “...in *Le son d'une voix*, in 1964, (...) I abandoned vocal conventions in order to keep closer to the sound reality of the model, a text by Eluard. Instead of

El paso que da Mâche desde abstracciones asociadas al lenguaje – dentro de las cuales podríamos considerar la textualidad con respecto al habla y la partitura con respecto al sonido – hacia la materialidad sonora del lenguaje, es coherente con los planteamientos de la música concreta, que buscó en las tecnologías de grabación y edición fonográfica la posibilidad de manipular directamente el sonido, prescindiendo de la partitura, es decir, de la necesidad de hacer pasar al sonido por el signo y luego de vuelta al sonido.²⁸⁵ Llegado a este punto, cabe acotar que, en lo que concierne al presente estudio, la partitura es un medio que históricamente ha acogido al recurso del mapeo de textos, en la práctica de la criptografía musical, y que puede continuar haciéndolo, como un método particular – no ya universal – de registro de la música en un soporte textual. Como ejemplo de esta concepción peculiar, más adelante veremos el uso que hace John Cage de la partitura para proyectar puntos de mapas de estrellas en sus *Etudes Australes* (1974-1975), durante una etapa de “renovado interés por la notación tradicional”²⁸⁶ por parte del compositor.

En el caso de Mâche, su camino creativo lo llevó a una exploración de las propiedades del modelo sonoro mediante la tecnología de grabación y análisis de sonido, y *Le son d'une voix* parece marcar un hito en este sentido. Mâche describe su proceso de composición partiendo por la (1) elección del texto “por su riqueza en recurrencias y anáforas”, decidiendo trabajar con material gráfico de sonogramas de la grabación de su propia lectura en voz alta del texto – donde insistirá “menos en la expresividad semántica que en el potencial fonético (asonancias, por ejemplo)” –, lo cual implicará (2) definir unas condiciones de mapeo donde la transcripción (proyección) considerará una localización “de las frecuencias y duraciones correspondientes a los fonemas”, y una “elección

attributing through a more or less arbitrary decision a fixed pitch or a fixed aggregate to each vowel, I used a sonograph to refine the study of the model, which revealed the fluctuations constantly affecting the average values of the formants.”

²⁸⁵ En *A History of Western Music*, Donald J. Grout y Claude V. Palisca definen la música concreta como una donde “el material crudo consistía en tonos musicales grabados u otros sonidos naturales que eran transformados de varias maneras por medios mecánicos y electrónicos, luego montados en una cinta para ser reproducidos.” (Original en inglés: “In the so-called *musique concrète* of the late 1940s, the raw material consisted of recorded musical tones or other natural sounds that were transformed in various ways by mechanical and electronic means and then assembled on tape to be played back.”). Donald J. Grout y Claude V. Palisca (2001:729).

²⁸⁶ Así se explica en las notas del CD que contiene las rendiciones de los *Études Australes* de Cage por parte de la pianista Sabine Liebner (Wergo 6740 [4CD] 261 minutos). Fuente: https://www.schott-music.com/en/etudes-australes-no303245.html#simple_details_all_details

de una rejilla que traduzca las frecuencias en tonos y amplíe la escala de las duraciones”, entendible “como un escalado del modelo”, pasando luego a una etapa de (3) proyección que produce una transcripción a ser trabajada en la etapa de (4) composición, donde se colorea el material obtenido con timbres instrumentales de la elección del compositor (“elección de los timbres instrumentales correspondientes a esta transcripción”), y se da una “reelaboración y mejora libres de la transcripción.”²⁸⁷

Vemos así que el alejamiento por parte de Mâche de la dimensión textual del lenguaje hacia una apreciación de su sonoridad libre de convenciones, manifestada tanto en el criterio de elección del texto según rasgos formales (recurrencias y anáforas) como en un tipo de declamación que desestima lo semántico y potencia lo fonético, no altera el funcionamiento en cuatro etapas que hemos propuesto para analizar procesos de proyección de materiales textuales a musicales. Pese a usar la materialidad sonora del lenguaje como fuente de musicalidad, y no la materialidad textual, si continuamos considerando al texto como una realidad multidimensional, que incluye a sus posibles realizaciones en forma de declamación sonora como una fuente de materiales musicales, podemos entender a la dimensión fonética explorada aquí por Mâche como otra capa proyectable a partir del texto, paralela al contenido semántico, a la estructura tipográfica y otras. Sobre todo en el caso de *Le son d'une voix*, que al igual que *La peau du silence*, surgió a partir de la lectura de un texto.

En dos obras siguientes, *Canzone III* para tres trompetas y cuatro trombones (1967) y *Canzone IV* para quinteto vocal (1967), ambas compuestas sobre el modelo del soneto *Sur la mort de Marie* de Pierre de Ronsard (1524 - 1585), elegido “por su estructura compleja y su intensa

²⁸⁷ François-Bernard Mâche (1992-176). Cita completa en inglés: “The stages of the work were the following: choice of model for its richness in recurrences and anaphora; reading aloud and recording the Eluard text, by insisting less on the semantic expressiveness than on the phonetic potential (assonances, for example); realization of the sonograms; location and transcription of frequencies and durations corresponding to the phonemes; choice of a grid translating frequencies into pitches and enlarging the scale of durations, which can be defined as a scaling of the model; choice of instrumental timbres corresponding to this transcription; and finally, free reworking and enhancement of the transcription.”

musicalidad de canción de cuna fúnebre”,²⁸⁸ Mâche recurre al nivel gramatical del lenguaje, volviendo así a lo que él llama “un modelo parcialmente abstracto”.²⁸⁹ El compositor da los siguientes detalles sobre la realización de estas obras:

La idea esta vez era utilizar, además de la fonética del modelo, sus estructuras sintácticas, y crear así paradigmas musicales paralelamente a los paradigmas gramaticales. La imitación se sitúa así inmediatamente en un plano más abstracto, al integrar categorías como verbos, conjunciones: en total, diez categorías aplicadas a 128 palabras. En el mismo espíritu estructuralista, los fonemas se consideraron en adelante de manera más "fonémica" que fonética, es decir, más como los términos de una relación que como entidades sonoras. Su traducción en tonos fijos arbitrarios se inspiró en consideraciones estadísticas: a los fonemas menos frecuentes, los extremos de la escala, y a los más frecuentes, el registro medio. De un total de 376 fonemas, había 31 fonemas diferentes (19 consonantes y 12 vocales). El ámbito del medio instrumental o vocal determinó los "pasos" de la organización, una escala de 31 grados separados por intervalos de tres cuartos de tono. Sólo el fraseo, las intensidades y, sobre todo, las numerosas fórmulas recurrentes (asonancias y rimas) reflejaban de manera suficientemente directa las características sonoras del modelo.²⁹⁰

²⁸⁸ François-Bernard Mâche (1992:179).

²⁸⁹ François-Bernard Mâche (1992:179). Cita completa en inglés: “With this return to a partly abstract model, it was a question of avoiding all treatment of the text which would have risked bringing back to the foreground the problematics of the message and of the expression linked to a text.”

²⁹⁰ François-Bernard Mâche (1992:179). Original en inglés: “The idea was this time to use, in addition to the phonetics of the model, its syntactical structures, and thus create musical paradigms in parallel with grammatical paradigms. The imitation is therefore situated immediately on a more abstract plan, by integrating categories such as verb, conjunction: in total, ten categories applied to 128 words. In the same structuralist spirit, phonemes were henceforth considered in a way more "phonemic" than phonetic, i.e. more like the terms of a relation than like sound entities. Their translation into arbitrary fixed pitches was inspired by statistical considerations: to the least frequent phonemes the extremities of the scale, and to the most frequent the middle register. From a total of 376 phonemes, there were 31 different phonemes (19 consonants and 12 vowels). The ambitus of the instrumental or vocal means determined the "steps" of the organization, one scale of 31 degrees separated by intervals of three-quarters of a tone. Only the phrasing, the intensities, and especially the numerous recurrent formulas (assonances and rhymes) reflected directly enough the sound characteristics of the model.”

Nuevamente vemos en este caso cómo Mâche recurre a distintas capas del texto para configurar y ordenar distintos elementos de la obra musical, enfrentando al texto como una fuente multidimensional de materiales: la dimensión fonética, que le otorga mayor flexibilidad textual al permitir trabajar con fonemas en lugar de letras (“19 consonantes y 12 vocales”), se complementa con la dimensión de la estructura gramatical, que lo lleva a agrupar todas las palabras del texto en 10 categorías – verbos, conjunciones, etcétera –, y Mâche utiliza además la frecuencia de fonemas para distribuir sus alturas según un criterio estético arbitrario que prioriza al registro medio, al ubicar ahí las notas asignadas a los fonemas más frecuentes, equiparando a su vez el número de grados de su escala, 31, con el número de fonemas distintos que surgen de la lectura del texto. Al mismo tiempo, la dimensión estructural del soneto de Ronsard, en cuanto a forma poética fija que distribuye rimas y asonancias, retiene un grado de iconicidad tras su proyección a la música, junto con aspectos como el fraseo y las intensidades obtenidos de la lectura del texto, también asociados a su estructura formal. Todas estas decisiones dan a la instancia de (2) definición de condiciones de mapeo un nivel de prolificidad tal en la configuración y organización de materiales musicales que convierte al mapeo del texto en un sistema de composición.

En obras posteriores, el acercamiento progresivo de Mâche a la sonoridad de sus modelos, con la ayuda de la tecnología, lo llevará a dejar de lado estrategias estructuralistas para su realización, favoreciendo una incorporación directa del modelo sonoro en sus obras, muchas veces en forma de grabaciones que interactúan con la transcripción de las mismas a partes instrumentales, en la instancia de ejecución. En este tránsito, Mâche siempre procurará dejar fuera de la ecuación cualquier posibilidad de transmisión de un mensaje, un rasgo ya presente en las obras vistas hasta ahora, sobre las cuales Mâche aclara que, ya sea en aquellas donde se privilegia lo sintáctico, como *Canzone III*, o lo fonético, como *Le son d'une voix*, el desciframiento de un significado por parte del oyente no es “posible ni deseado.”²⁹¹ Así, Mâche encontrará su propia solución a lo que hemos llamado “el problema del contenido semántico” (ver Capítulo 1) al utilizar modelos lingüísticos en idiomas como el Guayaki o el Selk'nam, incorporados en su obra *Rituel d'oubli* (1968) de

²⁹¹ François-Bernard Mâche (1992:66). Cita completa en inglés: “...no deciphering by the listener was either possible or desired.”

manera tal que, “con su sonoridad de una individualidad máxima, dejan en claro inmediatamente la cualidad musical de todo lenguaje.”²⁹²

Junto con dejar atrás la abstracción de las convenciones ligadas al lenguaje, para adoptar el sonido del habla como un modelo para la creación musical, Mâche recurre crecientemente a modelos no lingüísticos, hallando en el uso del lenguaje como modelo una serie de dificultades para su proyecto artístico:

El inconveniente de los modelos lingüísticos es que corrían el riesgo de devolverme precisamente a los tipos de organización musical que pretendía evitar apelando a ellos. Al subrayar los paralelismos que existen entre los fonemas y las notas, o entre las frases de un texto y las de una música, reforzaba una organización combinativa restableciendo entre los sonidos y yo una red de convenciones, que poco a poco se comportaría como algo habitual. En lugar de los oráculos esperados, el parloteo humano retomó sus costumbres molestas. Para que la música no fuera un mensaje fútil, sino una fusión con el ritmo universal, me pareció más juicioso dirigirme hacia modelos de organización más confusa, como los sonidos de los elementos.²⁹³

En *Maraé* para seis percussionistas (1974), Mâche usa justamente a los elementos de la naturaleza como modelo, transcribiendo grabaciones del “viento, olas de distintos ritmos, el reflujo de la marea” y “el crepitar del fuego” detalladamente a las partes instrumentales, que luego son ejecutadas coordinadamente con las mismas grabaciones, audibles al mismo nivel que los instrumentos. Este gesto de inclusión de modelos en forma de grabaciones se ha convertido en un elemento

²⁹² François-Bernard Mâche (1992:184). Original en inglés: “...the presence of voices in Guayaki or Selk'nam languages in Rituel d'oubli with their sonority of a maximum individuality, made clear immediately the musical quality of all language.”

²⁹³ François-Bernard Mâche (1992:181-182). Original en inglés: “The inconvenience of the linguistic models is that they risked bringing me back precisely to the types of musical organization which I intended to avoid by appealing to them. By underlining the parallels which exist between the phonemes and the notes, or between the phrases of a text and those of a music, I was reinforcing a combinative organization reestablishing between the sounds and myself a network of conventions, which would gradually behave like a second nature. Instead of the hoped-for oracles, human chatter resumed its annoying habits. In order that music should not be a futile message, and rather a fusion with universal rhythm, it seemed to me more judicious to direct myself towards models of a more confused organization, like the sounds of the elements.”

habitual del mundo sonoro de Mâche, que fusiona la música concreta con la música acústica y acusmática, y también se aplica en ciertos casos a modelos lingüísticos, además de en la ya mencionada *Rituel d'oubli* (1968), en obras como *Korwar* para clavecín y cinta (1972), donde la voz humana es puesta en interacción con sonidos de animales, sonidos naturales, electrónica y con el propio instrumento del clavecín. Algo parecido ocurre en *Sopiana* para flauta, piano y cinta (1982), que presenta a los instrumentos tocando de manera perfectamente coordinada con el canto de un pájaro, y en *Le printemps du Serpent* para doce percusionistas y cinta (2001), que hace lo propio con sonidos de ambientes naturales.

Aunque el alejamiento de Mâche de las convenciones estructurales del lenguaje nos aleja también del ámbito propuesto aquí como composición musical en base al mapeo de textos, al pasar a lo puramente sonoro donde el lenguaje prescinde de su dimensión textual, las reflexiones de Mâche sobre el modelo sonoro, relacionadas con la concepción de creación como proyección explorada en este trabajo, resultan de gran relevancia para considerar cualquier proceso creativo proyectivo, y volveremos sobre ellas en los sucesivos capítulos de este estudio.

A modo de cierre, un aspecto que merece atención en el caso de Mâche, al compararlo con todos los usos de mapeo de textos vistos anteriormente, es la utilización de máquinas al servicio de la composición musical, las cuales, al tiempo que lo alejan de la partitura, también ofrecen nuevas posibilidades para el mapeo de textos, proveyendo información estadística, representaciones gráficas del espectro sonoro, etcétera. En cualquier caso, ya sea si se utilizan máquinas – computadores, instrumentos electrónicos de medición, tecnología de grabación, tecnología de procesamiento de audio, etcétera – o si se realiza el proceso de composición en base a mapeo de textos “en el papel”, siempre estaremos hablando de una tecnología, como conjunto de recursos técnicos puestos al servicio del proceso relativamente autónomo de proyección de texto a música, y a los que podemos describir en su funcionamiento como “máquinas”, esto es, en el marco de la creación artística asistida por la tecnología.

Esta concepción, que trasciende a las máquinas en sentido literal, aplica particularmente al campo del arte generativo, el cual, pese a su asociación con el uso de computadores, incluye a prácticas

posibles de llevar a cabo en el papel, como el método de composición del serialismo integral, o ciertas prácticas de escritura generativa – por ejemplo, los *cutups* de Brion Gysin y William Burroughs, realizables con papel de diario y tijeras; o el N+7 del Oulipo, realizable con un diccionario –. El grado de autonomía de este tipo de procesos “en el papel” los análoga a la asistencia por computadores, y a la vez prepara la escena para una dialéctica entre intención creativa y materiales que podemos comparar con la interacción entre el ser humano y la máquina. De esta manera, se hace posible trazar líneas históricas de desarrollo tecnológico como la que he intentado esbozar desde Guido d’Arezzo hasta Mâche, marcada por una forma de crear música en base a la materialidad de las palabras, y que incorpora el factor de la generatividad, por vía de la decisión de interactuar con un proceso autónomo capaz de convertir un texto en materiales musicales.

Capítulo 3. Aproximación teórica

3.1. Música y lenguaje

Le cas Messiaen

Hablábamos en el capítulo anterior del interés fundamental de Messiaen por “la iluminación de las verdades teológicas de la fe católica”, establecida como primera prioridad en su tarea como compositor.²⁹⁴ Motivado por su devoción religiosa, Messiaen desarrolló una praxis musical cargada de símbolos, en la mayoría de los casos revelados y explicados detalladamente en material informativo dirigido tanto a intérpretes como a auditores, e incluido como textos en sus partituras, en sus programas de conciertos, y en las fundas de sus discos.

Obras instrumentales famosas, como el *Cuarteto para el fin de los tiempos* (1941) o la *Sinfonía Turangalila* (1948) están cargadas de contenido extramusical, en ocasiones presentando símbolos musicales claramente identificables, describibles también como “signos”, o “señales”, según el concepto de “signs” usado por el organista Andrew Shenton en su libro *Olivier Messiaen's System of Signs*²⁹⁵, que ilustra de manera precisa el tipo de inserciones simbólicas en la música de Messiaen, las cuales, en lugar de guardar secretos, sirven para explicarla – de ahí el subtítulo del mismo libro, “*Notes Towards Understanding His Music*” (Notas para entender su música).

En el caso del *Cuarteto para el fin de los tiempos*, hallamos alusiones al contenido subyacente de la obra, que refiere al libro del Apocalipsis, en títulos de movimientos como (II) *Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps* (Vocalización para el Ángel que anuncia el fin de los Tiempos), (V) *Louange à l'éternité de Jésus* (Alabanza para la eternidad de Jesús), (VI) *Danse de la fureur pour*

²⁹⁴ Andrew Shenton (2017:1). Original en inglés: “Music, for Olivier Messiaen, was a way of expressing his faith. He considered it his good fortune to have been born a Catholic, and declared that ‘the illumination of the theological truths of the Catholic faith is the first aspect of my work, the noblest, and no doubt the most useful’.”

²⁹⁵ Andrew Shenton (2017)

les sept trompettes (Danza de furia para las siete trompetas), (VII) *Fouillis d'arc-en-ciel pour l'Ange qui annonce la fin du Temps* (Maraña de arco iris para el Ángel que anuncia el fin de los Tiempos), y (VIII) *Louange de l'immortalité de Jésus* (Alabanza de la inmortalidad de Jesús). Estos títulos claramente dirigen a la escucha hacia una interpretación específica, donde la música representa contenidos bíblicos, y a su vez remiten a las circunstancias históricas de la creación y estreno de la obra, en el campamento para refugiados Stalag VII, durante la ocupación nazi de Francia, que podríamos describir como apocalípticas.

Pese al poder expresivo de la obra, que se objetiviza al considerar su programa y el contexto de su creación, cabe notar que mucha de la música contenida en los dos movimientos lentos llamados “*Louange*” – alabanza, o loa –, y que proveen dos de los momentos más intensos de la obra, fue tomada de composiciones anteriores de Messiaen, creadas en circunstancias históricas y asociadas a contenidos extramusicales distintos a los del *Quatuor: Louange à l'éternité de Jésus* reutiliza muchísimo material del movimiento *Oraison* de su obra *Fete de belles eaux* para seis ondes martenot (1937), compuesta para la ocasión de la Exposición Internacional de París de 1937, mientras que la *Louange de l'immortalité de Jésus* hace lo mismo con el segundo movimiento de la obra *Diptique* para órgano (1930), una pieza temprana que Messiaen dedicó a sus profesores Marcel Dupré y Paul Dukas – “à mes chers Maîtres”, dice la partitura. Sin desmerecer la incidencia de la aparición de tales materiales en el contexto del *Cuarteto*, menciono el dato de su reutilización para constatar cómo una misma música puede acoger asociaciones extramusicales diversas, dependiendo de la elección de uno u otro título, o del conocimiento de las circunstancias específicas de su creación.

Por otra parte, en la Sinfonía *Turangalila* Messiaen aporta claves para una lectura simbólica de la obra al revelar tanto en sus programas como en los folletos de sus grabaciones los distintos temas presentes en ella, denominados “tema de la estatua”, “tema de la flor”, “tema del amor”, y el menos programático “tema de acordes”. Aparte de estos elementos melódicos estructurales, dotados de una connotación simbólica conocida por los auditores, “las notas al programa” que Messiaen escribió para el estreno de la obra en Boston “ofrecen breves descripciones de cada

movimiento y de los temas recurrentes de la obra²⁹⁶, como explica el musicólogo Nigel Simeone en sus propias anotaciones para una Jornada de estudio sobre la Sinfonía en el Royal Festival Hall del South Bank Centre de Londres, el 9 de enero de 2016 (con la colaboración de los académicos Tom Service y Gillian Moore). Ahí encontramos las distintas descripciones que el mismo Messiaen habría proveído para cada movimiento, las que oscilan entre lo puramente estructural – “IV. *Chant d'amour* 2. Un scherzo con dos tríos. En la reexposición, el scherzo y los dos tríos aparecen simultáneamente, formando un andamiaje musical en tres niveles”²⁹⁷ – y lo decididamente programático – “VI. *Jardin du sommeil d'amour*. Aquí aparece el tercer tema cíclico: el del amor. Una larga melodía lenta para ondes martenot y las cuerdas, adornada por el vibráfono, el glockenspiel y el canto de pájaros del piano. Amor tierno, idealista y etéreo.”²⁹⁸

Así también, en *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*, además de describir en detalle el proceso de composición en las indicaciones al comienzo de la partitura, Messiaen antecede a cada uno de los nueve movimientos con un párrafo que describe los símbolos incluidos y su sentido o función musical, asociados al texto de Santo Tomás sobre el que se basa la obra. Dejando entrever el grado de fusión del plano simbólico con el sonoro, el teórico, e incluso con el de la ejecución técnica en su pensamiento musical, Messiaen mezcla el contenido extramusical con instrucciones sobre el uso de los registros del órgano – “Tema del canto de las estrellas en el fortissimo del órgano. 1ª variación: el tema en el teclado del Grand Orgue en los registros 16, 8, 4...”²⁹⁹ –, con descripciones acerca del devenir de la obra y los recursos utilizados – “Luego giran las estrellas: tema de la canción de las estrellas en el pedal, en un ostinato de 10 notas”³⁰⁰ – y con el uso del sistema de encriptación, precisando las frases que han sido insertadas en distintos puntos de la obra, citadas tanto en estos párrafos introductorios como en la partitura misma, como vimos

²⁹⁶ Nigel Simeone (2016:4)

²⁹⁷ Nigel Simeone (2016:4)

²⁹⁸ Nigel Simeone (2016:4)

²⁹⁹ Olivier Messiaen (1973:5). Original en francés: ““Le Père des étoiles”. Thème du chant des étoiles au fortissimo de l’orgue. 1re variation: le thème au clavier de Grand Orgue sur fonds 16, 8, 4, plein jeu...”

³⁰⁰ Olivier Messiaen (1973:5). Original en francés: “Ensuite les étoiles tournent: theme du chant des étoiles à la Pédale, en ostinato de 10 notes.”

antes. Para dar una idea del tipo de escritura de Messiaen, transcribo a continuación un segmento del párrafo que antecede al movimiento II de *Méditations*:

II. En dos partes y una conclusión. La idea general es la Santidad de Dios. Primera parte. "Dios es Santo". Expresado con la ayuda de un tema de canto llano: el Aleluya de la Dedicación. Encontramos esta santidad (es decir, esta pureza sagrada, separada, inviolable) en Cristo, por la "gracia de la unión", y una plenitud de gracia santificante, que hacen de Él el Santo por excelencia: "Tú eres el único Santo, Tú el único Señor, Tú el único Altísimo: Jesucristo" (Gloria del Ordinario de la Misa). Expresado por un tema de colores: acordes con inversiones transpuestas y resonancia contraída, resueltos en simple luz por el sexto acorde de La mayor.³⁰¹

En conciertos, Messiaen llegó hasta el punto de tomar el micrófono para dar discursos explicativos previo a la interpretación de sus obras, acentuando la importancia de la comprensión de los símbolos en la instancia de la escucha. Todo esto dio pie a una polémica, conocida como le cas Messiaen³⁰², mencionada por Andrew Shenton en su libro, e ilustrada ahí mediante una cita del pianista Peter Hill y el ya citado musicólogo Nigel Simeone:

En primer lugar, estaba el problema de la calidad literaria y la relevancia de los comentarios de Messiaen: algunos críticos consideraban que la mezcla de teología y teoría musical era una distracción inoportuna de la música en sí; en segundo lugar, y quizás más fundamental, se expresaron preocupaciones sobre los rasgos característicos de la música de Messiaen. En concreto, ¿era el mundo sonoro de sus composiciones realmente apropiado para

³⁰¹ Olivier Messiaen (1973:13). Original en francés: "En deux volets et une conclusion. L'idée générale est la Sainteté de Dieu. Premier volet. "Dieu est Saint". Exprimé avec l'aide d'un theme de plain-chant: l'Alleluia de la Dédicace. Cette sainteté (c'est à dire cette pureté sacrée, séparée, inviolable), nous la retrouvons dans le Christ, par la "grâce d'union", et une plénitude de grâce sanctifiante, qui font de lui le Saint par excellence: "Vous êtes le seul Saint le seul Seigneur, le seul Très-Haut: Jésus-Christ". (Gloria de l'Ordinaire de la Messe). Exprimé par un thème de couleurs: accords à renversements transposés et à resonance contracté, qui se résolvent en lumière simple par l'accord de sixte de la majeur."

³⁰² Andrew Shenton (2017:44)

la música "religiosa"? Y su tan discutido sistema, ¿era una parte vital de su originalidad o un yugo teórico que obstaculizaba su verdadera creatividad?³⁰³

La música no es lenguaje (según Mâche y Adorno)

A diferencia de Messiaen, a Mâche no le interesa revelar el contenido semántico de sus modelos lingüísticos; según explica el mismo Andrew Shenton,

Mâche ha evitado intencionalmente todas las preguntas semánticas dadas por el texto mismo y por los métodos a través de los cuales las palabras son incorporadas en la música. Lejos de ser una parte importante de la composición, el texto ha sido relegado a un dispositivo compositivo que carece de valor para la pieza finalizada.³⁰⁴

Teniendo en cuenta su interés en el lenguaje hablado como fenómeno sonoro, cabría precisar que, más que el texto, lo que Mâche relega es el contenido semántico, dado que presenta a sus modelos de manera transparente, aunque enfatizando la dimensión fonética a tal grado que lo semántico pierde importancia. En este sentido, hay que entender que no se trata de un acto de ocultamiento, como lo aclara la siguiente cita de Mâche:

A través de estos diversos modelos y de las diversas elaboraciones a las que los sometí, mi camino me pareció, retrospectivamente, el de un contacto cada vez más estrecho con la realidad sonora, hasta la adopción pura y simple del modelo tal como es. Una de las

³⁰³ Citados en Andrew Shenton (2017:43). Original en inglés: "First, there was the literary quality and relevance of Messiaen's commentaries: some critics found the mixture of theology and musical theory an unwelcome distraction from the music itself; second, and perhaps more fundamental, concerns were expressed about the characteristic traits of Messiaen's music. Specifically, was the sound-world of his compositions really appropriate to 'religious' music? And was his much-discussed system a vital part of his originality, or a theoretical yoke which hampered true creativity?"

³⁰⁴ Andrew Shenton (2017:92). Original en inglés: "Mâche has deliberately side-stepped all the semantic questions posed by the text itself and by the methods through which the words are incorporated into the music. Far from being an important part of the composition, the text has been relegated to a compositional device that is essentially of no value to the completed piece."

razones por las que era inevitable que el modelo acabara por identificarse con la obra, en su medida de objeto encontrado, es que las manipulaciones con las que desde el principio de la "musique concrete" se intentaba disimular los orígenes, a menudo quedaban sin efecto. Su acción tendía en general a amputar el sonido más que a purificarlo, y a menudo parecía un artificio inútil cuyo efecto permanecía por debajo del original en estado crudo.³⁰⁵

El acercamiento a la realidad sonora del habla por parte de Mâche lo aleja paradójicamente de lo que el texto "dice", en la medida en que el compositor se esfuerza por transcribir la materialidad del habla de manera detallada a la obra. Esto se contrapone con lo que sucede en *Méditations* de Messiaen, donde lo que el texto dice está en el primer plano de la intención del compositor, y donde la materialidad que se traspa a la partitura es la textual – la ubicación de las letras y las palabras en el texto –, sin que haya una transcripción de su sonoridad, y sólo existiendo un tipo de representación sonora en la forma de gestos simbólicos igualmente derivados del significado del texto, tales como el perfil melódico ascendente y descendente del "tema de Dios", que en un proceso de rescate de lo fonético podría haber representado, en lugar de un movimiento simbólico hacia y desde Dios, inflexiones del habla; por ejemplo: pregunta (ascendente) y respuesta (descendente).

En el énfasis que hace Mâche de lo sonoro del habla hay una toma de postura en torno a la relación entre música y lenguaje, que acentúa la multivocidad como rasgo propio del arte, mediante el gesto de dar interés al sonido y a la estructura de las palabras, distrayendo de su significado. Cotidianamente vivimos este fenómeno de giro de atención de lo conceptual a lo material al asistir a la aparición de rimas involuntarias en el habla, en el tipo de acontecimiento que en

³⁰⁵ François-Bernard Mâche (1992:191). Original en inglés: "Across these diverse models and the diverse elaborations to which I submitted them, my path seemed to me, retrospectively, to have been that of closer and closer contact with sound reality, up to the pure and simple adoption of the model such as it is. One of the reasons which made it inevitable that the model might eventually be identified with the work, in so far as it is ready-made, is that the manipulations by which, from the beginning of "musique concrete", one tried to disguise the origins often remained ineffectual. Their action tended in general to amputate the sound rather than purify it, and often seemed a useless artifice whose effect remained below the raw original."

español se hace notar diciendo “salió verso sin esfuerzo”, o en inglés exclamando “*you’re a poet and you don’t know it*” (eres un poeta y no lo sabes), y donde el surgimiento de la rima distrae de lo que se quiere decir, girando nuestra atención desde el mensaje hacia el sonido de las palabras.

En una obra de Mâche como *Le son d'une voix*, ya veíamos su intención por contrarrestar el mensaje del lenguaje hablado en el gesto de leer el texto de Eluard resaltando lo fonético y lo formal por sobre lo semántico, siguiendo una estrategia que hace emerger³⁰⁶ la dimensión material del lenguaje hasta el punto de multiplicar sus significaciones, esto es, de convertir a la escucha de la voz hablada en una experiencia de su sonoridad multívoca. Mâche entrega una concepción de la música como experiencia, en términos de una relación entre música y lenguaje establecida en su entorno cultural particular:

Para Europa, la música es el sentido experimentado que se adquiere en contra (y no además) del significado (comunicado). Para que todo esté claro, no debe haber ningún mensaje que descifrar.

Para nosotros, la utilización de un modelo sonoro lingüístico puede producir una música que no comunique ningún sentido, análogo o no al del modelo, ya que la ambición de la música es, como la poesía de Mallarme, dar a "las palabras de la tribu" ese "sentido más puro" del que el poeta tiene justa envidia. Pero si Mallarme entendía por ello la autenticidad original bajo la película de mentiras y errores, el músico sólo puede oír la autenticidad de la palabra y el veteado de la voz fuera de las limitaciones infligidas por las convenciones sociales necesarias para el funcionamiento de la comunicación.³⁰⁷

³⁰⁶ El término de la emergencia de la materialidad se usa aquí en el mismo sentido en que lo usó Sergio Rojas para ilustrar las ideas de Adorno sobre Nueva Música, en la que "la materialidad (...) emerge en la medida en que se desencadena de la condición de mero significante". Sergio Rojas (2011:52)

³⁰⁷ François-Bernard Mâche (1992:67). Original en inglés: "For Europe, music is the experienced sense acquired counter to (and not in addition to) the (communicated) meaning. For everything to be clear, there must be no message to be deciphered.

For us, the use of a linguistic sound model can produce a music communicating no meaning, analogous or not to that of the model, since music's ambition is, like the poetry of Mallarme, to give "the words of the tribe" this "purer meaning" of which the poet is rightly envious. But if Mallarme meant by this the original authenticity beneath the film of lies and errors, the musician can only hear the authenticity of the word and the grain of the voice outside the limitations inflicted by the social conventions which are necessary for the functioning of communication."

Estas afirmaciones, relacionadas específicamente con el uso de modelos lingüísticos por parte de Mâche, se desprenden de ideas más generales suyas sobre la relación entre música y lenguaje: “la confusión de lo musical con lo lingüístico”, dice Mâche, “representa un estado de pensamiento del que Europa se distanció hace mucho tiempo, excepto ocasionalmente en la ópera.”³⁰⁸ Teniendo en cuenta este distanciamiento, se hace posible relegar el contenido semántico como una capa más del lenguaje hablado, posibilidad que es vista por Mâche, nuevamente, en relación a su contexto cultural específico:

Esta ausencia de comunicación, lejos de preocuparme, está a disposición de la música tal como se concibe en la época y el lugar en que me toca trabajar. En efecto, si para las etnias que practican sucedáneos lingüísticos es esencial que el mensaje sonoro sea inmediata y correctamente interpretado, para el oyente europeo es igualmente importante que ningún mensaje verbal interfiera en el sentido puramente musical de una obra instrumental. Las concesiones que se hacen a la semántica, por ejemplo, cuando se traducen libretos de ópera, resultan a menudo un desastre desde el punto de vista musical.³⁰⁹

Esta posición de Mâche se alinea con los planteamientos de Theodor Adorno en el punto específico de la relación entre música y lenguaje, que posibilita la lectura conjunta de ambos autores en función de una teorización del mapeo de textos. Como referente del pensamiento musical de su lugar y época, Adorno aborda la problemática relación entre música y lenguaje en ensayos como *Música, lenguaje y su relación en la composición actual*, de 1956, donde afirma:

La música es semejante al lenguaje. Expresiones como idioma musical o entonación musical no son metáforas. Pero la música no es lenguaje. Su semejanza con el lenguaje indica

³⁰⁸ François-Bernard Mâche (1992:67)

³⁰⁹ François-Bernard Mâche (1992:66-67). Original en inglés: “This absence of communication, far from worrying me, is at the disposal of music such as it is conceived in the time and place where I happen to work. For if it is essential for ethnic groups practicing linguistic substitutes that the sound message is immediately and correctly interpreted, it is just as important for the European listener that no verbal message interferes with the purely musical meaning of an instrumental work. The concessions made to semantics, for example, when operatic libretti are translated, are often found to be a disaster musically.”

el camino hacia lo interior, pero también hacia lo vago. Quien toma a la música literalmente como lenguaje, yerra.³¹⁰

Adorno aborda esta relación estableciendo tanto diferencias como similitudes entre música y lenguaje, habiéndose reforzado estas últimas históricamente, por ejemplo, mediante la elaboración del sistema tonal como un sistema de relaciones entre acordes que permite una especie de sintaxis musical. Al respecto, Adorno afirma:

La música es análoga al habla no sólo como contexto organizado de sonidos, semejante al lenguaje, sino en el modo de su estructura concreta. La teoría tradicional de las formas musicales conoce la frase, el sintagma, el período, la puntuación, pregunta, exclamación, oraciones subordinadas se encuentran por doquier, las voces se elevan y se hunden, y en todo ello el gesto de la música es tomado de la voz que habla.³¹¹

En su similitud estructural con el lenguaje, que va más allá de una asociación con un contenido textual o con la sonoridad del habla, la elaboración melódica que conduce el discurso musical mediante la presentación de diversos motivos, temas, sujetos, y otros elementos melódicos distintivos, dependiendo del género, cumple una función clave. Pero aparte de una apariencia estructural similar a la del lenguaje, que permite términos como “discurso musical” por asociación con las formas de la discursividad retórica, surge la comparación entre música y lenguaje en cuanto al problema del contenido musical. Con respecto al concepto de contenido, que en el lenguaje constituye el elemento principal a ser transmitido, Adorno establece distinciones al considerar su aplicabilidad en la música:

... el contenido musical es en verdad la plenitud de todo lo que subyace a la gramática y la sintaxis musicales. Cada fenómeno musical remite más allá de sí mismo gracias a lo que es recordado, a aquello de lo que se aparta, a lo que despierta esperanza. La quintaesencia de tal trascendencia de lo musicalmente individual es el “contenido”, lo que sucede

³¹⁰ Theodor Adorno (2006:657)

³¹¹ Theodor Adorno (2006:657)

en la música. Pero si la estructura o la forma musicales deben ser más que esquemas didácticos, entonces no abarcan el contenido externamente, sino que son la propia determinación de éste en cuanto la de algo espiritual. La música tiene pleno sentido cuanto más completamente se determina de este modo, no ya cuando sus momentos individuales expresan algo simbólicamente. Su semejanza con el lenguaje se cumple distanciándose del lenguaje.³¹²

Las palabras de Adorno inevitablemente nos devuelven a la obra de Messiaen, como proyecto artístico-religioso que ha producido piezas cuyos “momentos individuales” intentan expresar algo simbólicamente. Sin embargo, y tal como mencionamos antes, cabe considerar el reconocimiento que hace el mismo Messiaen en la introducción de *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*, de que la música “no expresa nada directamente”, y sólo puede “sugerir, suscitar un sentimiento, un estado de ánimo, tocar el subconsciente, agrandar las facultades oníricas, y estos son inmensos poderes: ella no puede en absoluto “decir”, informar con precisión.”³¹³ Tras indicar a Richard Wagner como un compositor que “intentó inventar un lenguaje comunicable con sonidos musicales”³¹⁴ mediante la invención del leitmotiv, y reflexionar sobre la capacidad exclusiva de los ángeles de “comunicarse entre sí, sin lenguaje, sin convenciones y, lo que es aún más maravilloso, sin tener en cuenta el tiempo ni el lugar”³¹⁵, Messiaen declara lo siguiente:

Abrumado por estos ejemplos grandiosos – y sin querer imitar al cabalista que busca un significado oculto bajo las letras de las palabras o los valores numéricos de estas letras –,

³¹² Theodor Adorno (2006:661-662)

³¹³ Olivier Messiaen (1973:1). Original en francés: “La musique, au contraire, n’exprime rien directement. Elle peut suggerer, susciter un sentiment, un état d’âme, toucher le subconscient, agrandir les facultés oniriques, et ce sont là d’immenses pouvoirs: elle ne peut absolument pas ‘dire’, informer avec précision.”

³¹⁴ Olivier Messiaen (1973:1). Original en francés: “Wagner a essayé d’inventer avec des sons musicaux un langage communicable. Il a ainsi créé le leitmotiv.”

³¹⁵ Olivier Messiaen (1973:1). Original en francés: “Seuls, les anges ont le privilège de communiquer entre eux, sans langage, sans convention, et, plus merveilleusement encore, sans avoir à tenir compte du temps et du lieu.”

he intentado sin embargo, por juego y para renovar mi pensamiento, encontrar una especie de lenguaje musical comunicable.³¹⁶

Dejando de lado por ahora la interesante forma en que Messiaen alude a una concepción de creación como descubrimiento, manifestada en su intención de “renovar su pensamiento”, enfoquémonos en la tensión implícita en *Méditations* entre música y lenguaje.

Se trata de una obra motivada por un texto, y construida en base a fórmulas musicales que simbolizan palabras, e incluso de palabras encriptadas letra por letra, pero que sin embargo resulta incapaz de transmitir su contenido sin recurrir a una convención arbitraria, la cual Messiaen intenta cimentar mediante múltiples textos adjuntos, pero que siempre se mantendrá en el ámbito de lo extramusical; por ilustrarlo en términos gráficos, y pensando en la imagen de las páginas de *Méditations* (como la mostrada en la figura 73), Messiaen puede llegar hasta los bordes mismos del pentagrama con sus anotaciones, pero no puede entrar en él. Así, tanto en el gesto de inserción de símbolos sonoros como en el de encriptación mediante cifrado por sustitución, el contenido semántico queda atrapado en una especie de interregno localizado entre la dimensión material y la dimensión conceptual de la obra, pudiendo ser rescatado sólo gracias a la inclusión de materiales textuales adjuntos, esto es, extramusicales.

Por su parte, en *Mâche* el énfasis en lo fonético y lo estructural produce música a partir del lenguaje apartándose de su función primordial de transmitir un contenido semántico, plasmando de alguna manera la frase de Adorno de que la semejanza de la música con el lenguaje “se cumple distanciándose del lenguaje.”³¹⁷ Sólo dejando de lado el mensaje, *Mâche* es capaz de mostrar la musicalidad del habla, como modelo sonoro, y en este sentido queda claro algo que lo diferencia de Messiaen, Schumann, Bach, etcétera: su proyecto artístico está fuera de la órbita de la criptografía musical.

³¹⁶ Olivier Messiaen (1973:1). Original en francés: “Ecrasé par ces exemples grandioses - et sans vouloir singer le Kabbaliste qui cherche un sens caché sous les lettres des mots ou sous les valeurs numériques de ces lettres - j'ai cependant essayé, par jeu, et pour renouveler ma pensée, de trouver une sorte de langage musical communicable.”

³¹⁷ Theodor Adorno (2006:661-662)

No obstante, tanto en Messiaen como en Mâche podemos observar la operatividad del mapeo de textos a la base del proceso de composición musical, ya sea recurriendo al modelo textual o a la sonoridad desprendida de la lectura de un texto (que a su vez acarrea rasgos estructurales, como la gramática). Aplicando la noción de modelo de Mâche a Messiaen, en *Méditations* el modelo usado es uno textual – y no sonoro – del que el compositor extrae tanto un contenido semántico para la elaboración de símbolos musicales como una disposición de letras y palabras en el espacio de la página.

Distracciones

Messiaen se avoca a traspasar el texto del tratado de Santo Tomás a la partitura sin ver la necesidad de hacerlo pasar por la dimensión sonora del habla, que es algo que sí exigiría hasta cierto punto el traspaso de un texto poético, como los usados por Mâche: el de Safo de Mitilene (usado en *Safous Mele*), el de Yorgos Seferis (usado en *La peau du silence*), el de Paul Eluard (usado en *Le son d'une voix*) y el de Pierre de Ronsard (usado en *Canzone III* y *Canzone IV*); todos son poemas. Vemos aquí un rasgo crucial que diferencia al tipo de textos elegidos por uno y otro compositor, y que determinan su acercamiento desde la música al invitar a enfocarse en su contenido (tratado teológico) o en su sonoridad (poema), respectivamente.

Volviendo al caso trivial pero útil del “verso sin esfuerzo”, y teniendo en cuenta su versión en inglés de “*you’re a poet and you don’t know it*”, podemos advertir en el tipo de textos elegidos por Mâche una distracción parcial de la función estrictamente comunicativa del lenguaje y un giro de atención hacia su materialidad sonora, que es inherente a la poesía, y que Mâche potencia al llevar sus modelos desde la página impresa a la voz hablada, y luego a la obra musical.

Al relacionarse con el texto en la dimensión de su sonoridad, Mâche elude el problema del contenido semántico, como hemos comentado, ya sea enfatizando lo fonético como en *Le son de un voix*, o recurriendo a modelos sonoros correspondientes a lenguajes extremadamente particulares,

lejanos a la órbita europea, y por lo tanto audibles en su ejecución fonética como música – por ejemplo, el idioma selknam. Por contraparte, Messiaen se inserta en la textualidad, como ámbito que contiene lo semántico, llevando a cabo una especie de exégesis musical del contenido teológico, y en algunos casos citándolo letra por letra en el medio musical mediante el cifrado por sustitución. Así, la comparación entre el mapeo de textos en Messiaen y en Mâche parece llevarnos a la idea de que el lenguaje textual, abstraído de la sonoridad, se apega más a lo semántico que el hablado, donde siempre está la posibilidad de distraerse del mensaje y dejarse llevar por el sonido.

Pero cabe destacar la curiosa posibilidad de que en el plano textual también surjan distracciones: la forma de las letras, la compleja combinatoria que determina su sucesiva aparición, el espaciado entre palabras y frases, la estructura gramatical, y otros rasgos de lo que hemos llamado la “materialidad textual” también son capaces de emerger, en lo que ya he caracterizado como un momento de extremo *enfoque*, contrario al tipo de *desenfoque* parcial que requiere la lectura fluida de un texto y que nos permite escanearlo superficialmente sin detenernos en las particularidades morfológicas de cada letra (por ejemplo). La distracción que supone un enfoque en la materialidad textual caracteriza a la operación de la criptografía musical, como proceso de proyección de modelos textuales al ámbito musical, es decir, como proceso de mapeo de textos.

Criptografía musical y lenguaje

El uso de la criptografía en el ámbito de la creación musical es curioso, porque abarca a la vez una concepción formalista y conceptualista de la música, al derivar materiales musicales ambivalentes de un soporte textual cuya función primordial es la de operar como significante, y que por lo tanto acarrea un contenido semántico que se puede pensar como transmisible o no al plano musical, según el énfasis que se dé a la dimensión conceptual en la recepción de la obra.

Eric Sams, quien fuera en igual medida un criptólogo – miembro de la inteligencia británica entre 1944 y 1947³¹⁸ – y un musicólogo – especialista en Schumann y voz autorizada en materias de criptografía musical –, expone su visión de lo que une a ambas disciplinas en el párrafo conclusivo de su entrada para la definición de *criptografía musical* del diccionario New Grove:

En cualquier caso, permanecerá una similitud demostrable entre la mente musical y la criptográfica. La facilidad de la música para asumir sistemas de comunicación y estructuras de lenguaje; el consenso de que la música tiene un significado relacionado con su propia estructura; la sensación predominante de que la música es en sí misma un misterioso lenguaje comprensible sólo por los iniciados: todas éstas y otras afinidades y analogías entre música y criptografía al menos sugieren que la relación entre ellas no carece de significación psicológica o estética.³¹⁹

La noción expuesta por Sams, de música como un “misterioso lenguaje comprensible sólo por los iniciados”, sin duda tiene rasgos en común con la criptografía, ámbito en el que se requiere de una clave para descifrar un código, y que en el caso de la música podría ser el conocimiento de teoría, historia y otras fuentes de información que contextualicen y guíen la escucha, permitiendo un tipo preciso de comprensión de lo escuchado. En este sentido, el uso de criptogramas en música sería una extensión de una manera de percibir el discurso musical como un código a ser revelado, y cuya clave yacería en un campo extra-sonoro, como es el caso de la elaboración teórica (que no se transmite mediante el sonido, pero que sí pertenece al medio musical), o extramusical, como las narraciones textuales adjuntadas por la música programática.

³¹⁸ Fuente: obituario de Eric Sams en el diario *The Guardian*. Link: <https://www.theguardian.com/news/2004/sep/22/guardianobituaries.obituaries>.

³¹⁹ Eric Sams (2001:755). Original en inglés: “In any event there will remain the demonstrable kinship between the musical and the cryptographic mind. The ready assimilation of music to symbolic communications systems and language structures; the consensus that music has an import related to its own structure; the prevalent feeling that music is itself a mysterious language intelligible only to the initiated: all these and other affinities and analogies between music and cryptography at least suggest that the relation is not without psychological or aesthetic significance.”

El énfasis en el desciframiento de códigos, como una llave para acceder al mundo interior de la obra y del compositor, domina la literatura en torno a la criptografía musical, y ya hemos señalado cómo este énfasis puede contribuir a restar relevancia al mapeo de textos en tanto herramienta creativa, por presentarlo ya sea como un intento de tornar a la música en “mero signifi-
cante”³²⁰, o como un capricho de convertirla en un juego – en crucigrama, o sopa de letras, o en *Enigma*. En este sentido, el valor artístico de la criptografía musical nunca ha estado asegurado. Así lo demuestran las reacciones de dos de los hijos de Johann Sebastian Bach a preguntas sobre el uso del motivo B-A-C-H por parte de su padre, relatada por Elinore Barber:

Wilhelm Friedemann Bach (el hijo mayor de Bach) y Johann Christian (el menor), fueron interrogados sobre el uso del tema B-A-C-H por parte de Bach. Se dice que Friedemann le dijo a Johann Nicolaus Forkel que su padre “no era ningún bufón” y que sólo había utilizado las iniciales de su apellido una vez como contrasujeto en el último contrapunctus (incompleto) del Arte de la fuga. Christian Bach respondió a la pregunta de Sir John Hawkins removiendo el contrasujeto de la misma composición.³²¹

Por otro lado, en su párrafo conclusivo ya citado, Sams alude a similitudes estructurales entre lo que denomina la mente criptográfica y la musical – mencionando “la facilidad de la música para asumir (...) estructuras de lenguaje” y “el consenso de que la música tiene un significado relacionado con su propia estructura” –, y considera una función estructural y estructurante de materiales musicales por parte de la criptografía en otros de sus textos, por ejemplo, al describir su uso en la obra de Schumann como una anticipación del serialismo. Así también, al hablar del compositor alemán, Sams establece su noción de “mente criptográfica” como una que habita simultáneamente en el mundo textual y en la materialidad musical, manifiesta en la elaboración del

³²⁰ Citando a Sergio Rojas (2011:52).

³²¹ Elinore Barber (1971:3). Original en inglés: “Wilhelm Friedemann Bach (Bach's eldest son) and Johann Christian (his youngest), were both questioned concerning Bach's use of the B-A-C-H theme. Friedemann is said to have told Johann Nicolaus Forkel that his father was “no buffoon” and that he had used his surname initials only once as counter-subject in the last [incomplete] contrapunctus of the Art of the Fugue. Christian Bach replied to Sir John Hawkins' question by writing out the counter-subject of the same composition.”

tema ABEGG por parte del mismo Schumann, que es a la vez un invento literario (el apellido de un personaje ficticio) y musical (el tema de sus variaciones).

Queriéndolo o no – o incluso sabiéndolo o no –, la criptografía musical hace emerger la materialidad textual de manera tal que posibilita una remoción del contenido semántico de los significantes, devenidos estructuras proyectables al ámbito musical. Y esto ocurre con o sin secretismo, es decir, sea a la manera de Schumann o de Elgar. Al enfatizar la materialidad textual en el traspaso de los signos del lenguaje a signos musicales, la criptografía opera “fuera de las limitaciones infligidas por las convenciones sociales necesarias para el funcionamiento de la comunicación”³²², por llevar la frase de Mâche desde la dimensión fonética hacia la textual. En términos de la funcionalidad del lenguaje, al momento de enfrentarse al lenguaje hablado o escrito, tanto la distracción que lleva a poner atención a su sonoridad como la que lleva a enfocarse en los signos textuales ponen en jaque cualquier posibilidad de comunicación.

Aunque en estricto rigor la criptografía consiste en el reemplazo de letras por notas, funcionando al nivel de los signos, esto deriva en una pérdida total del contenido semántico en la instancia de la ejecución musical, lo cual no ocurre al momento de la declamación oral de un texto, obviamente. Así, la palabra derivada en secuencia de notas, o en otros materiales musicales, se ha tornado sonoridad multívoca (“la música nunca ríe ni llora, siempre ríe y llora al mismo tiempo”, dice Daniel Barenboim en una invitación a escuchar³²³), de manera paralela a cómo lo puede hacer una voz hablada que enfatiza lo fonético por sobre lo semántico.

³²² François-Bernard Mâche (1992:67). Original en inglés: “For Europe, music is the experienced sense acquired counter to (and not in addition to) the (communicated) meaning. For everything to be clear, there must be no message to be deciphered.

For us, the use of a linguistic sound model can produce a music communicating no meaning, analogous or not to that of the model, since music's ambition is, like the poetry of Mallarme, to give "the words of the tribe" this "purer meaning" of which the poet is rightly envious. But if Mallarme meant by this the original authenticity beneath the film of lies and errors, the musician can only hear the authenticity of the word and the grain of the voice outside the limitations inflicted by the social conventions which are necessary for the functioning of communication.”

³²³ Cita tomada del video de lanzamiento del sello digital Peral Digital.

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=LCKZDSIHV80>

A diferencia de convenciones establecidas sobre el significado de la música, como aquellas propuestas por la ya mencionada teoría de los afectos, o por convenciones inventadas para dar significado específico a elementos musicales, como las establecidas en el lenguaje artificial “Solresol” desarrollado por François Sudre (1787-1862), que elaboró una convención para comunicarse mediante notas, ritmos y acordes, la criptografía no contempla ningún rasgo sonoro para la transmisión de su mensaje, aun viniendo de un medio potencialmente sonoro como la página escrita y dirigiéndose a otro como la partitura. Se inserta en el plano de la materialidad textual en ambos casos, produciendo un resultado sonoro accidental, a ser asumido como pie forzado por el compositor.

Por lo tanto, para una reconsideración de la criptografía musical en cuanto a su impacto sonoro, el secretismo pierde relevancia, desde el punto de vista de la consideración de la obra de arte acabada: los datos del contenido encriptado están disponibles (aun en caso de presentarse como enigmas) tal como lo están las circunstancias de creación de cualquier obra, y su incidencia en la interpretación por parte del auditor dependerá del grado de conciencia que tenga de su propia función dentro del proceso de creación artística, como veremos luego.

Al hacer emerger la materialidad textual, la criptografía musical le da un valor como contenido, en el ámbito de la relación entre forma y contenido como problema estético, y en el sentido ilustrado por la siguiente cita de Marc Jiménez, sobre la “cuestión” de la forma y el contenido:

La reflexión estética acerca del arte moderno y, con mayor razón, acerca del arte contemporáneo, se desinteresa por completo de esta cuestión. Ha aprendido, de la mano de Theodor Adorno, que la forma artística tiene un valor como contenido, que romper o dislocar estructuras formales expresa una idea por lo menos tan fuerte y tan capaz de prosperar como una representación figurativa, mimética en el sentido tradicional.³²⁴

Distanciándose del contenido semántico, aunque sea con la intención de ocultarlo, la criptografía da valor a los rasgos materiales del texto como contenido, haciéndolos traspasables a la dimensión

³²⁴ Marc Jimenez (1999:142)

material de la obra musical. Una vez en el ámbito de la música, lo único que podrá hacer reaparecer a las palabras será el uso de una clave de desciframiento, equiparable en su función a un programa, es decir, a una narración sobrepuesta que explica el discurso musical.

El correlato programático se hace entonces esencial para llevar a cabo la intención criptográfica de la criptografía musical; aquella que le otorga sentido como técnica de ocultamiento de mensajes. Esto lo vemos en el caso de *Méditations* de Messiaen, donde la pérdida producida por la transformación de letras en notas requiere de un correlato que restaure el contenido semántico, y donde además el resultado sonoro no guarda ninguna similitud con el sonido del habla. Por contraparte, en el caso de Mâche, la cercanía de su música con la sonoridad del modelo lingüístico establece una relación con el lenguaje en un nivel donde el correlato no es necesario; torna el habla en un modelo sonoro comparable con otros modelos naturales, como el canto de los pájaros, el sonido del viento, el crepitar del fuego, etcétera.

Así, mientras el modelo lingüístico de Mâche halla una manera de aparecer como música al distanciarse de lo comunicativo del lenguaje hablado, el modelo textual, como ámbito del traspaso criptográfico, se torna música al despojarse de su contenido semántico e ingresar en el ámbito musical casi por accidente, esto es, por el accidente de las correlaciones entre notas y letras, y por el accidente del surgimiento fortuito de una melodía a partir de una intención de inserción de palabras en la partitura, bienvenida como acontecimiento imprevisto en el marco de una concepción de creación que se plantea como instancia de descubrimiento; como intención de "renovar el pensamiento", por parafrasear a Messiaen.

Tanto en el caso de Messiaen como en el de Mâche, estamos hablando de maneras de hacer emerger la materialidad del lenguaje mediante un giro de atención desde el significado hacia el significante, es decir, desde el contenido hacia la forma, o desde la dimensión conceptual hacia la material.

Ya en el plano de la materialidad, aun se retienen similitudes con el lenguaje, al menos en la formación similar de unidades de sentido, donde, en el caso del uso de la voz hablada como

modelo, la sucesión de fonemas configura unidades sonoras equivalentes a palabras, frases y otras unidades básicas del lenguaje hablado, aunque despojadas de su significado específico. Mientras, en el caso de la criptografía, la sucesión de letras impresas que conforman una palabra se tornará sucesión de notas que conforman un motivo. Pese a una mayor proximidad entre el modelo lingüístico y su traspaso a la música en base a cualidades sonoras – el ejemplo de Mâche –, en el caso de la mayoría de los usos de la criptografía en música hallamos una conexión con la voz humana en la manera en que las palabras son convertidas en melodías, un elemento musical estrechamente asociado a la vocalidad.

3.2. Melodía y vocalidad

Del texto cantado a la partitura instrumental.

Como recurso compositivo, el *langage communicable* usado por Messiaen en *Méditations* puede ser considerado un generador y ordenador de melodías, dado que tanto los segmentos de texto cifrado como los distintos temas y motivos que conforman el método constituyen material melódico. Así también, la gran mayoría de los ejemplos de criptografía musical que hemos visto – *Her-cu-les dux Fe-rra-ri-ae*, B-A-C-H, S-C-H-A, D-S-C-H, eS-A-C-H-E-Re, y otros – se manifiestan en el plano musical como melodías, remitiendo así a la voz no hablada sino cantada: aquella que comúnmente acarrea una “letra” (como la letra de una canción), y que en el caso de la criptografía musical se puede pensar como inserta en la materialidad musical misma.

Existe una larga tradición de traspaso de melodías inicialmente pertenecientes a canciones, oraciones cantadas e himnos al ámbito instrumental; esto es, melodías que originalmente tenían letra, pero que se han llevado al plano de la música instrumental, quedando su contenido textual sugerido por el contorno melódico, para ser activado en la memoria de los auditores. Dos ejemplos ya citados son la inclusión de la melodía del himno *Dies irae* en la *Sinfonía fantástica* de Berlioz y del *Aleluya de la dedicación*, otra melodía de origen medieval, incluida por Messiaen en el segundo movimiento de *Méditations*. En general, el repertorio del canto llano, al que pertenece el *Aleluya de la dedicación* ha sido utilizado en obras de diversos períodos históricos, conformando una especie de bagaje melódico que alimenta a la tradición occidental, y que aun en casos de una transcripción de sus melodías al medio instrumental, retiene su connotación de palabra cantada.

Del período del Barroco alemán, el académico Markus Rathey recoge dos ejemplos asociados a la práctica luterana de reflexionar en torno a la melodía de un himno ejecutado instrumentalmente³²⁵, en las obras *Musicalische Sterbens-Gedancken* (1683) de Johann Pachelbel (1653-1706),

³²⁵ Ver Markus Rathey (2010:184)

y *Todesgedancken* (1692) de Johann Flor (1626-1697), escritas para teclado, e interpretables en el órgano. Según Rathey, estas piezas, cuyos títulos pueden ser traducidos respectivamente como *Pensamientos musicales sobre la muerte* y *Pensamiento sobre la muerte*, “no sólo eran una respuesta, sino un equivalente”³²⁶ de tratados teológicos sobre el “arte de morir” o *ars moriendi*.

Ambas eran himnos para teclado. Se podían tocar en casa y, mientras se interpretaban (y se reflexionaba sobre los textos que se sabían de memoria), el intérprete y sus oyentes podían meditar sobre su propia mortalidad y prepararse para la hora de la muerte. Tocar las partituras de los himnos funerarios equivalía a cantar estos himnos (que, de todos modos, formaban parte del *ars moriendi*) en un nivel artístico superior.³²⁷

Las comparaciones entre estas obras y las *Méditations* de Messiaen surgen inmediatamente. En primer lugar, todas se pueden ejecutar en el órgano, un instrumento íntimamente ligado a la música sacra y a la “meditación” sobre los misterios de la vida y la fe. En segundo, todas plasman musicalmente el contenido de tratados teológicos. Y en tercer lugar, si consideramos la composición de los himnos cantados como una etapa dentro de un proceso de composición que culmina en su traspaso a una obra instrumental, podemos decir que, al igual que el *langage communicable* de Messiaen, se trata de un proceso de elaboración de melodías limitado por las características tanto semánticas como formales de un texto que termina estando ausente en la obra final. Aunque el contenido textual de los himnos luteranos llevados al teclado por Pachelbel y Flor era reconocible por medio de la audición, y siendo éste un rasgo notoriamente ausente en el uso del *langage* por parte de Messiaen, ambos son procesos que incorporan palabras a un aspecto musical íntimamente ligado a la voz humana: la melodía.

³²⁶ Markus Rathey (2010:182)

³²⁷ Markus Rathey (2010:182-183). Original en inglés: “The compositions might have been created as an individual reflection on mortality. But the fact that both Flor's and Pachelbel's pieces were published and printed demonstrates that they were geared towards a broader audience. Through the act of printing, the compositions left the realm of private reflection and became part of a broader cultural discourse about death and dying. Both were hymn settings for keyboard. Both could be played at home, and while playing the hymn settings (and reflecting on the texts that were known by heart) the player and his listeners could meditate on their own mortality and prepare for the hour of their dying. Playing settings of funeral hymns was equivalent to singing these hymns (which was part of the *ars moriendi* anyway) on a higher artistic level.”

Vocalidad de la melodía instrumental

En el campo de la música instrumental, la relación entre melodía y vocalidad es una de estrecha cercanía en la tradición musical de Occidente, aun en casos de melodías que no remiten a cantos preexistentes. Como muestra de esto, es común hallar la instrucción de *cantabile* aplicada a una parte instrumental, que indica tocar una melodía con un cierto carácter fluido y expresivo propio del canto. A la vez, existen instrumentos que han desarrollado gran parte de su idioma musical en base a sus posibilidades de emular la sonoridad y la expresividad de la voz humana; consideremos, por ejemplo, las cualidades expresivas del violín que resaltaba el teórico barroco Giovanni Battista Doni (el mismo que cambió el nombre de la nota *ut* por *do*), mencionada por la musicóloga Rebecca Cypess en su artículo *Esprimere la voce humana": Connections between Vocal and Instrumental Music by Italian Composers of the Early Seventeenth Century*:

...el instrumento, afirma Doni, es capaz de imitar no sólo el canto, sino también la favella (el habla). Aunque el significado de favella es frustrantemente vago en este contexto (puede referirse a la facultad de hablar, a un discurso, a una manera de hablar o al propio lenguaje), parece posible que Doni esté aludiendo al poder comunicativo del violín, similar al del habla. Incluso en ausencia de palabras, el violín en manos de un virtuoso puede transmitir significado, suscitando en el público una sensación de meraviglia (asombro) ante la transformación de un instrumento tan pequeño en un vehículo para la comunicación de afectos.³²⁸

Al notar la capacidad del violín de imitar el canto y el habla, podemos inferir que Doni se refiere a una cierta similitud entre el violín y la voz relacionados con el timbre, el rango de alturas (el violín cubre las tesituras de voces femeninas) y el método de ejecución de la cuerda frotada, que

³²⁸ Rebeca Cypess (2010:182). Original en inglés: "...the instrument, Doni claims, is capable of imitating not only song, but also favella (speech). Although the meaning of favella is frustratingly vague in this context (it can refer to the faculty of speech, a discourse, a manner of speaking, or language itself), it seems possible that Doni is alluding to the violin's communicative power, akin to that of speech. Even in the absence of words, the violin in the hands of a virtuoso may convey meaning, arousing in the audience a sense of meraviglia (amazement) at the transformation of such a small instrument into a vehicle for the communication of affetti."

al igual que la voz y los instrumentos de viento, y a diferencia de los de cuerda pulsada y percusión, mantiene las notas sonando, siendo limitada su duración por el largo del arco en el violín y por la necesidad de respirar en la voz y los instrumentos de viento.

A su vez, podemos deducir que las similitudes expresivas a las que alude Doni apuntan al violín como instrumento melódico, comúnmente (aunque no siempre) produciendo un sonido a la vez, al igual que la voz. A la asociación de melodía instrumental con vocalidad en este rasgo monódico que acerca más a la voz a los instrumentos melódicos (que producen una nota a la vez; p. ej, flauta, trompeta, clarinete, etcétera) que a los armónicos (capaces de tocar varias notas juntas [acordes]; p.ej, piano, guitarra, acordeón, etcétera), se han sumado circunstancias históricas que han hecho de la melodía el elemento expresivo por excelencia, pudiéndose leer “expresivo” aquí tanto en términos de una cualidad sonora que recuerda a la voz como en el desarrollo de una tradición musical cimentada en su relación con el lenguaje.

El paso de una difusa textura polifónica a una enfocada monodia, en la transición del Renacimiento al Barroco, es visible en la evolución de la obra de Claudio Monteverdi (1567- 1643), quien en sus libros de madrigales I a VI evolucionó desde un estilo polifónico a uno monódico, es decir, caracterizado por la preponderancia de una línea melódica expresiva.³²⁹ Esta evolución

³²⁹ A continuación, y tomando como fuente al libro *Music in the Reinassance* de Gustave Reese (1959:438-441), resumiré esta evolución, como una manera de ilustrar el surgimiento gradual de valores estéticos tales como la claridad melódica, la inteligibilidad del texto, y el énfasis en una expresión vocal que toma elementos del habla, todos rasgos que reafirman similitudes entre música y lenguaje mediante la emergencia de la melodía como elemento expresivo de la música, a la vez que ilustran el paso del madrigal renacentista al barroco.

En el libro I (1587), Monteverdi combina “habilidades contrapuntísticas de expresión dramática poderosa y directa,” con disonancias innovadoras en madrigales como *A che tormi il ben mio*. En el libro II (1590) ya se nota una “sorprendente simplificación de la técnica,” anticipando el estilo más tardío del compositor “en la sugerencia de un estilo hablando rápido en *Mentre io mirava fiso*,” así como en la continuación del uso de armonías innovadoras. En su libro III (1592) aumenta el uso de pasajes en recitativo, aunque persisten pasajes polifónicos.

Luego Reese relata que en el libro IV (1603) “el estilo hablando emerge plenamente”. Aumentan los pasajes en recitativo, siguiendo la tendencia de la época de “asegurar la inteligibilidad del texto,” en un cambio estilístico gradual que estrecha, en términos de nuestra discusión, la relación entre música y lenguaje. Reese explica que se trata de una tendencia que “enfatisa la creciente importancia del auditor en música secular,” y que se manifiesta “tanto en el madrigal como en la recién nacida ópera”, a la vez que lleva a Monteverdi a privilegiar una textura de acordes, sin dejar por completo el tejido polifónico, pero procurando hacer comprensible el texto al “truncar las entradas

implicó una simplificación de la textura musical que ubica a una melodía en un lugar jerárquico, tornándola inteligible.

A su vez, el momento habitado por Monteverdi está marcado por el surgimiento del “estilo vocal *rappresentativo*, frecuente en óperas, madrigales de conjunto y canciones solistas a principios del siglo XVII”³³⁰, que fuera acuñado como término por Vincenzo Galilei (1520-1591), y que en palabras de Adorno “guió la racionalización de la música para que dispusiera de su semejanza con el lenguaje.”³³¹

Según Rebeca Cypess, el *stile rappresentativo* también influyó al emergente estilo de ejecución instrumental denominado *stile moderno*, en una época de creciente especificidad en la notación de partes instrumentales. Cypess identifica tres “puntos de intersección” entre el *rappresentativo* y el *moderno*: (i) la importancia dada al contraste y a la invención, (ii) el grado de “flexibilidad métrica” que asemeja tanto al canto como a la ejecución instrumental a la prosodia y al ritmo del habla, y (iii) el carácter teatral de algunas obras instrumentales del período, comparable con el de la “música dramática de la época”³³².

Así, a la evolución del lugar de la melodía en la textura, que como decíamos, la hizo inteligible, se sumó el desarrollo de características sonoras y funcionales remitentes al modelo del habla, que la hizo expresiva.

sucesivas” de las voces en el contrapunto imitativo “para permitir que todas las voces activas canten el mismo texto más o menos al mismo tiempo”.

Ya en su libro V (1605), Monteverdi introduce un acompañamiento instrumental que “ayudará a transformar el madrigal en la cantata”, usando la notación del continuo que será característica del Barroco. La obra “se caracteriza por un considerable uso de recitativo coral,” y su uso de disonancias no preparadas al servicio del texto, que causaría polémica en críticos como Artusi, polémica a la que Monteverdi replicó “refiriéndose a su propio estilo como ‘*seconda prattica, ovvero perfezzione della moderna musica*’” (segunda práctica o perfeccionamiento de la música moderna). Reese culmina su recuento de esta evolución señalando la presencia de piezas “definitivamente en el estilo barroco” en el libro VI (1614), que cristaliza un estado de cercanía entre música y lenguaje tanto en una predilección por el recitativo, como en el uso de la armonía para resaltar ciertas palabras con “expresivas disonancias”, tales como una “apoyatura disonante en la palabra ‘dura’” del madrigal *Lasciatemi morire*.

³³⁰ Rebeca Cypess (2010:184)

³³¹ Theodor Adorno (2006:658)

³³² Rebeca Cypess (2010:184)

La inteligibilidad de la melodía otorga un grado de univocidad a la música, opuesto a la multivocidad del tejido contrapuntístico, estando la definición de monodia y polifonía inserta en los conceptos de unívoco – una voz – y multívoco – muchas voces –. Y esta inteligibilidad es la que permite un desarrollo del discurso musical por medio de la aparición recurrente y variada de motivos musicales, que funcionan como contenido identificable, al ser presentados en una lógica jerárquica como tema principal, secundario, etcétera, remitiendo así al orden de importancia de las ideas expuestas en un discurso.

Por otra parte, la expresividad asemeja a la melodía a la voz humana, al aportar un nivel de detalle en la ejecución de sutilezas y contrastes que en el lenguaje hablado pueden producir variaciones que determinan el sentido de lo que se dice, y que en el ámbito instrumental pueden ser emuladas con medios puramente sonoros. Esto da a la melodía la capacidad de transmitir afectos, de una manera comparable con las inflexiones del habla.

En los madrigales de Monteverdi, cuya evolución hemos mencionado como un emblema de la transición de lo polifónico a lo monódico, y en cuyos tomos VII y VIII ya encontramos el uso del término *stile rappresentativo* por parte del compositor,³³³ esta conexión resulta en una priorización del texto como fuente de musicalidad por sobre las reglas musicales, usando la armonía para subrayar o teñir de sentido a ciertas palabras,³³⁴ y produciendo enlaces de acordes imprevistos – no preparados – al servicio del contenido y de la sonoridad del texto. Además, la cercanía del canto al lenguaje hablado con recursos como el *parlando* y el *recitativo*, así como el privilegio de pasajes polifónicos con textos sincrónicos por sobre pasajes con textos desfasados, cimentan una concepción de melodía como portadora de un texto, que a su vez contiene la fuente de la emoción representada en este tipo de música vocal.

³³³ Ver Rebeca Cypess (2010:220)

³³⁴ Gustave Reese culmina su recuento de la evolución de los Madrigales de Monteverdi señalando la presencia de piezas “definitivamente en el estilo barroco” en el libro VI (1614), que cristaliza un estado de cercanía entre música y lenguaje tanto en una predilección por el recitativo, como en el uso de la armonía para resaltar ciertas palabras con “expresivas disonancias”, tales como una “apoyatura disonante en la palabra ‘dura’” del madrigal *Lasciatemi morire*. Ver Gustave Reese (1959:441).

Más de un siglo después de Monteverdi, Johann Mattheson, a quien ya mencionamos al hablar del momento en la historia de la música que provocó un desfavorecimiento de la figura de Bach, ilustra elocuentemente la relación entre vocalidad y melodía, en un pasaje de su influyente tratado *El perfecto maestro de capilla* (1739), usado como epígrafe en el texto *Genealogy and Musica Poetica in Seventeenth- and Eighteenth-Century Theory*, del académico Karl Brauhuschweig:

La primera diferencia [...] entre una melodía vocal y una instrumental, consiste en que la primera es, por así decirlo, la madre, y la segunda es su hija.³³⁵

Esta cita de Mattheson, escrita en un momento de expansión de los valores de la ópera barroca italiana hacia el norte de Europa, e inmediatamente previo a la adopción durante el Clasicismo y el Romanticismo de la textura de la melodía acompañada como concepción hegemónica de la música en desmedro del contrapunto imitativo – o de la monodia (una línea) en desmedro de la polifonía (varias líneas superpuestas) –, da un indicio de la persistencia de la idea de que la melodía vocal preexiste a la instrumental. Por su parte, Mâche plantea el impacto del momento del Barroco temprano italiano en la música instrumental de Occidente, refiriendo al padre del término *stile rappresentativo* – y también padre de Galileo –, Vincenzo Galilei (1520-1591):

El Diálogo de V. Galilei, que en 1581 defendía la monodia frente a la polifonía, volvía ya a la expresión individual, que en la Chanson francesa y el Madrigal italiano tenía valor objetivo, y abría a gran distancia la ruta que condujo de la ópera al poema sinfónico.³³⁶

Cabe acotar, con respecto a las palabras de Mâche, que el tipo de expresión buscada por los compositores barrocos, en un esfuerzo por construir texturas claras capaces de transmitir emoción, no debe entenderse como “expresión individual” en el mismo sentido en que se entenderá

³³⁵ Karl Brauhuschweig (2001:47). Original en inglés: “The first difference [...] between a vocal and instrumental melody, consists in the fact that the former is, so to speak, the mother, but the latter is her daughter [...]”

³³⁶ Francois-Bernard Mâche (1992:53). Original en inglés: “The Dialogue of V. Galilei, which in 1581 made a case for monody as against polyphony, was already returning to individual expression, which in the French Chanson and Italian Madrigal had objective value, and from a great distance it opened the route which led from opera to the symphonic poem.”

más tarde en el Romanticismo – período en el que surgió el género del poema sinfónico mencionado por Mâche. Al hablar de una expresión con “valor objetivo”, Mâche se refiere a la expresión de los afectos propios del Renacimiento tardío y del Barroco temprano; en palabras del guitarrista Federico Bañuelos, “se expresan el amor, el deseo, la tristeza, la esperanza, el orgullo, etc.; pero no mi amor, mi tristeza, mi esperanza, mi orgullo”, que corresponderá a una expresión con valor subjetivo propia del Romanticismo.³³⁷ Pese a que ambos tipos de expresión, de los afectos o del yo del autor, se benefician de la claridad de la monodia en su cercanía con el lenguaje, es importante tener en cuenta que en el Barroco “la presencia de las pasiones humanas es primordial”,³³⁸ pero aparece “objetivizada y moderada por la razón. Sin pasión no hay virtud – nos dice Mattheson...”³³⁹

En el proceso de cimentación de la melodía como elemento principal de la música, que para efectos de nuestro estudio resulta relevante tanto por sus implicancias en la relación entre música y lenguaje como por la manera en la que el mapeo de textos ha sido usado tradicionalmente para la producción de melodías – desde el *soggetto cavato* hasta S-A-C-H-E-R y más allá –, tendencia que se rompería en el momento marcado por lo que he denominado la “emancipación del criptograma”, donde se abre la posibilidad de tornar al mapeo de textos en un método de generación de múltiples materiales musicales, cabe mencionar dos hitos históricos, uno ligado al triunfo de la monodia por sobre la polifonía, que hizo a la música inteligible, y otro a la cimentación de la relación entre música y vocalidad, que la hizo expresiva, como mencionamos anteriormente. Estos dos hitos corresponden a la disputa entre Heinrich Bokemeyer (1679-1751) y Johann Mattheson (1681-1764), y entre Jean-Philippe Rameau (1683-1764) y Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), respectivamente.

³³⁷ Federico Bañuelos (2015:203)

³³⁸ Federico Bañuelos (2015:203)

³³⁹ Federico Bañuelos (2015:203)

Monodia o polifonía: Mattheson contra Bokemeyer

Como pensador clave de la teoría de los afectos en el medio del Barroco alemán, e impulsor de ideas de claridad melódica y expresiva que se cristalizarían en la música del Clasicismo y el Romanticismo, Johann Mattheson luchó férreamente contra la prevalencia de las técnicas polifónicas, que presentaban rasgos ocultistas no sólo desde el punto de vista de la relación entre música y lenguaje, esto es, en el sentido en que la superposición de diversas líneas vocales (multivocidad) oculta el contenido del texto cantado (univocidad), sino también en sentido literal, a ser visto en asociaciones directas entre la práctica del contrapunto y la práctica oscurantista de la alquimia.

En su ensayo *Alchemy and Counterpoint in an Age of Reason*³⁴⁰, el académico David Yearsley expone puntos en común entre ambas prácticas, en términos de una visión de todo material – ya sea mineral o musical – como portador de un espíritu vivo. Dicho artículo relata elocuentemente el paso desde la composición polifónica hacia el favorecimiento de la monodia en el medio del Barroco alemán (tardío en este aspecto en comparación al italiano), en términos de la lucha entre oscurantismo místico e iluminismo racional, en las figuras de Heinrich Bokemeyer y Johann Mattheson, respectivamente, a la vez ilustrando de manera general el momento de este cambio de paradigma, y que fue habitado por importantes figuras transicionales como Gottfried Leibniz (1646-1716) e Isaac Newton (ca.1643-1727).³⁴¹

Introduciendo la figura del contrapuntista/alquimista, Yearsley ilustra la connotación metafísica de la práctica contrapuntística usando el ejemplo de *El arte de la fuga* de Johann Sebastian Bach – otro nombre clave de este momento histórico transicional – como uno que “ofrece un argumento alquimista y vitalista contra el materialismo”, mediante la presentación de un sujeto simple en re menor que es capaz de producir una multiplicidad de variaciones y de interactuar con

³⁴⁰ David Yearsley (1998)

³⁴¹ En palabras de David Yearsley: “Leibniz y Newton habían acudido al ocultismo renacentista y llevado a cabo sus investigaciones alquimistas en parte para responder a la filosofía mecánica de Descartes, que amenazaba con respaldar el ateísmo al remover la acción continua de Dios del mundo físico, y con ello su control sobre las formas e interacciones de la materia.” David Yearsley (1998:239-241).

diversos contrasujetos, funcionando así como una especie de piedra filosofal musical.³⁴² Asimismo, describe cómo los compositores de cánones y fugas tales como Bokemeyer consideraban importante guardar sus métodos en secreto, al igual que los alquimistas.³⁴³

El debate entre Bokemeyer y Mattheson representó, por lo tanto, una disputa en torno a ideas que trascienden lo puramente musical, y que en términos generales delinea el conflicto entre una visión cósmica de la actividad creativa, como manipulación de una materia viva extendida de la creación,³⁴⁴ y una visión humanista, asociada a la expresión de la experiencia, y por lo tanto más cercana al lenguaje.

La tradición de la visión cósmica se puede trazar hasta la teoría griega de la “armonía de las esferas”, que plantea al universo como una disposición de cuerpos según proporciones numéricas replicables,³⁴⁵ y que conlleva en el plano de la música una noción de creación como construcción,

³⁴² David Yearsley (1998:239-241). Cita completa en inglés: “Indeed, considered from the perspective of Bach's contemporary contrapuntists, the Art of Fugue offers an alchemical, vitalistic argument against materialism. Only the talented and righteous contrapuntal artificer could fabricate a powerful and active subject--the analogy to the "philosophers' stone" presents itself- that could be used to create vast musical treasures: the greatest composers were those most adept at fashioning musical material that revealed God's agency in the world. Magically, the simple D-minor subject of the Art of Fugue could yield innumerable fugues and canons in a multitude of genres and could mingle with numerous countersubjects. For alchemist/contrapuntists such as Bokemeyer, these miraculous combinations could be proof that God's living spirit was present at the most basic level of musical creation.”

³⁴³La preocupación de Bokemeyer por la cuidadosa protección de los secretos contrapuntísticos articula una postura moral que se encuentra en toda la literatura alquímica, aquí resumida por Carl Jung: "Por un lado, el alquimista declara que oculta la verdad intencionadamente, para evitar que personas malvadas o estúpidas se apoderen del oro y precipiten así una catástrofe. Pero, por otro lado, el mismo autor nos asegurará que el oro que busca no es -como suponen los estúpidos- el oro ordinario, es el oro filosófico". El contrapunto también era una materia poderosa, que había que manejar con cuidado". David Yearsley (1998:216).

³⁴⁴En el momento de transición del oscurantismo al iluminismo narrado por David Yearsley, la visión cósmica aparece ejemplificada en las ideas del compositor y teórico Andreas Werckmeister (1645-1706):

“Para Werckmeister, el canon y el contrapunto doble proporcionaban una visión profunda de la estructura misteriosa y oculta del universo, ya que, por analogía con el movimiento de las estrellas, este tipo de piezas alcanzaban la perfección en su "inversión armónica" ("Réplica") y, por tanto, ofrecían "un espejo de la naturaleza y del orden de Dios" ("ein Spiegel der Natur und Ordnung Gottes"). David Yearsley (1998:212).

En el *Musicae mathematicae hodegus curiosus* de 1687, Werckmeister explicó cómo su método de construcción de cánones se basa en el principio del movimiento contrario, y que este esquema se deriva de las propiedades fundamentales del monocordio, cuya división en intervalos refleja la ordenación del cosmos.

³⁴⁵Según Donald Grout y Claude Palisca, “para algunos pensadores griegos, la música estaba íntimamente conectada con la astronomía. De hecho, Claudio Ptolomeo (siglo II d.C.), el más sistemático de los teóricos de la música antigua, fue también el principal astrónomo de la Antigüedad. Se pensaba que los sistemas de intervalos musicales y de los cuerpos celestes se basaban en leyes matemáticas, y se creía que ciertos modos e incluso ciertas notas se correspondían con planetas concretos, la distancia entre ellos y sus movimientos. Platón dio forma poética a esta

distinta a la de creación como expresión propia del polo humanista. Aunque ambas concepciones conviven en todos los momentos de la historia de la música, la imagen de estos polos sirve para entender la tensión entre distintos paradigmas, y resulta especialmente útil para plantear la relación entre música y lenguaje, latente al interior del trabajo con mapeo de textos, donde el traspaso de estructuras extramusicales a la partitura (construcción) se ve tensionada por la presencia de un contenido semántico (expresión).

Así también, y de manera análoga a como ocurre en el mapeo de textos, esta disputa aborda el problema del secretismo de los métodos de creación musical: mientras contrapuntistas/alquimistas como Bokemeyer, Andreas Werckmeister (1645-1706) o Johann Theile (1646-1724) “veían en el contrapunto propiedades mágicas que permanecerían siempre incognoscibles y que atraerían a los músicos en una atmósfera de asombro y fascinación”³⁴⁶, teóricos como Johann Mattheson se esforzarían por demostrar que “la naturaleza de la música” era explicable, incluyendo a los complejos métodos del contrapunto imitativo, y que en general “el misticismo oscuro y las prácticas secretas debían exponerse a la luz implacable de una investigación exhaustiva para la iluminación general de (...) la república musical.”³⁴⁷

Con este fin iluminista, Mattheson atacó vehementemente “la pedantería de la teoría musical”³⁴⁸ y su dependencia en “oscuras ideas místicas heredadas de la Antigüedad y el Renacimiento”³⁴⁹, declarándose en contra de lo que consideraba una complejidad excesiva de las composiciones polifónicas, al plantear su realización como un esfuerzo vano y anacrónico: “el estilo moderno

idea con el mito de la "música de las esferas", la música inaudita producida por las revoluciones de los planetas; esta noción fue invocada por escritores musicales de la Edad Media y posteriores, como Shakespeare y Milton. (Original en inglés: “For some greek thinkers, music also had a close connection with astronomy. Indeed, Claudius Ptolemy (second century C.E.), the most systematic of the ancient music theorists was also the leading astronomer of antiquity. Mathematical laws were thought to underlie the systems both of musical intervals and of the heavenly bodies, and certain modes and even certain notes were believed to correspond with particular planets, their distance from each other and their movements. The idea was given poetic form by Plato, in the myth of the "music of the spheres," the unheard music produced by the revolutions of the planets; the notion as invoked by writers on music throughout the Middle Ages and later, including Shakespeare and Milton.” Donald J. Grout y Claude V. Palisca [2001:4-5]).

³⁴⁶ David Yearsley (1998:242)

³⁴⁷ David Yearsley (1998:242)

³⁴⁸ David Yearsley (1998:213)

³⁴⁹ David Yearsley (1998:213)

tiene poco espacio para tales complejidades.”³⁵⁰ Viendo la intrincación de los métodos de composición polifónica como un “mal estético en general”³⁵¹, Mattheson detecta en su uso una artificialidad que contamina la naturalidad musical, por alejarla de la expresión humana.³⁵²

En el contexto de su disputa con Bokemeyer, quien por su parte consideraba el dominio de las técnicas contrapuntísticas como una herramienta útil para desenvolverse exitosamente en diversos géneros, “incluyendo la fuga, imitación, contrapunto doble, el estilo eclesiástico, e incluso la música vocal moderna italianizada”³⁵³, Mattheson no descarta totalmente la utilidad del contrapunto, pero sí critica el lugar preponderante que le era dado en la creación musical de su época:

Tan pronto como el oído advierte que el compositor ha empleado más artificialidades armónicas que el melodioso Natural, más limitaciones fugales, canónicas y sutilezas pedantes, que modulaciones libres y expresivas, percibe cierta inclinación fastidiosa, que le priva de todo placer y libertad, negando rienda suelta a los afectos.³⁵⁴

Impresionantemente, tras una voluminosa serie de refutaciones, Bokemeyer aceptó la derrota ante su oponente, en una carta enviada a Mattheson y luego publicada por este último, donde el contrapuntista manifiesta su arrepentimiento:

Pero ahora yo (y sin duda muchos otros conmigo) tengo la suerte imprevista de haber sido conducido por Su Señoría a la melodía – y al mismo tiempo de la periferia al centro [del pensamiento musical] – como la fuente correcta y única del arte verdaderamente musical. En consecuencia, considero mi derrota como un gran triunfo sobre mi anterior ignorancia a este respecto, y no me avergüenza reconocerlo públicamente.³⁵⁵

³⁵⁰ David Yearsley (1998:207)

³⁵¹ David Yearsley (1998:207)

³⁵² David Yearsley (1998:207)

³⁵³ David Yearsley (1998:208)

³⁵⁴ Johann Mattheson, citado por David Yearsley (1998:208). Original en inglés: “As soon as the ear notices that the composer has used more harmonic artificialities than the melodious Natural, more fugal, canonic limitations and pedantic subtleties, than free, expressive modulations, it perceives a certain tiresome inclination, which deprives it of all pleasure and freedom, denying free rein to the affections.”

³⁵⁵ Heinrich Bokemeyer, citado por David Yearsley (1998:209)

Así, de manera curiosamente unánime, el debate quedó zanjado, dejando a la melodía como elemento central de la música. En términos de una conexión entre melodía instrumental y vocalidad, las ideas de Mattheson, quien además de teórico era un cantante y un dedicado defensor de la importancia de la práctica vocal tanto para intérpretes como para compositores,³⁵⁶ se pueden resumir en sentencias como “tocar no es más que imitar y acompañar al canto” (“Alles Spielen ist nur eine Nach ahmung und Geleite des Singens”).³⁵⁷ En el sentido de la imitación, esta posición implica un reforzamiento de la conexión entre la melodía ejecutada instrumentalmente y las capacidades expresivas y comunicativas de la voz cantada, que a su vez se proyecta a una visión general del discurso musical en términos de alocución vocal, cimentando la aplicabilidad de una retórica musical.³⁵⁸

Karl Braunschweig hace notar que, pese a la aplicación de la retórica por parte de teóricos anteriores a Mattheson a música polifónica renacentista (Burmeister, Nucius, Thuringus)³⁵⁹, a la ópera italiana (Kircher, Bernhard)³⁶⁰ y a la ornamentación en la música vocal italiana y en la música instrumental francesa (Printz)³⁶¹, fue Mattheson, junto a otros teóricos como Scheibe y Forkel, quien “caracterizó la retórica cada vez más como una teoría de la melodía (la ordenación

³⁵⁶ Ver David Wyn Jones (2010:34-35)

³⁵⁷ Johann Mattheson, citado por David Wyn Jones (2010:35)

³⁵⁸ Aludiendo a Mattheson, el académico Hans Lennenberg nos entrega una definición breve de la aplicación de la retórica en el ámbito de la música: “Según la Enciclopedia Británica, la retórica es “el arte de emplear el lenguaje de manera que produzca en el oyente o lector la impresión deseada”. Esta definición pone inmediatamente de manifiesto que existe una analogía entre las técnicas de la retórica y de la música en lo que a los afectos se refiere. Durante la Edad Media, la retórica, cuyo estudio formal se originó en la antigua Grecia, formaba parte del trivium (junto con la gramática y la lógica) y seguía siendo una asignatura obligatoria en las escuelas secundarias de Alemania en el siglo XVIII. Las figuras retóricas aparecen con bastante frecuencia en los escritos teóricos alemanes sobre música y Walther define muchas de ellas en su *Musikalisches Lexicon* (1732), demostrando así que su aplicabilidad a la música era un hecho aceptado. Mattheson, que como de costumbre evita entrar en grandes detalles, va sin embargo más lejos que otros escritores en la aplicación de la retórica a la estructura musical al sostener que una buena composición debe tener la misma forma que un buen discurso, e intenta demostrarlo dividiendo un aria en las partes requeridas por la oratoria formal.” Johann Mattheson y Hans Lennenberg (1958:48-49).

³⁵⁹ Karl Braunschweig (2001:51-52)

³⁶⁰ Karl Braunschweig (2001:51-52)

³⁶¹ Karl Braunschweig (2001:51-52)

de las ideas, la puntuación y la gramática) para el nuevo estilo galante³⁶², una etiqueta normalmente aplicada a una estética musical que enfatiza la expresividad de una melodía simple,³⁶³ pero que en Mattheson también puede ser entendido en términos de una coherencia interior/exterior, con implicancias tanto éticas como estéticas,³⁶⁴ determinando así a la música como un arte de expresión donde la transparencia es un atributo favorable.

La melodía, como vehículo musical de los afectos, interesó a Mattheson hasta el punto de plantear su capacidad de transmitir no sólo emociones básicas como tristeza y alegría, sino también emociones complejas, como los celos “que, según él, son un compuesto de siete emociones diferentes.”³⁶⁵ Esto nos da una idea del grado de confianza otorgado al poder comunicativo de la melodía, como elemento musical derivado del canto, y portador de las cualidades expresivas y comunicativas de la voz humana, llevadas a un nivel utópico. Como explica el académico Hans Lennenberg,

³⁶² Karl Braunschweig (2001:51-52)

³⁶³ Según Donald Grout y Claude Palisca, “el término francés *galant* se utilizaba mucho para designar los modales cortesanos en la literatura y en los títulos que sugerían coqueteos cortesanos (...). Era un eslogan para todo lo que se consideraba moderno, inteligente, chic, suave, fácil y sofisticado. En sus escritos, C. P. E. Bach, Marpug, Quantz y más tarde Kirnberger distinguen entre el estilo culto o estricto de la escritura contrapuntística y el estilo galante, más libre y basado en acordes. Este último se caracterizaba por un énfasis en la melodía formada por motivos de aliento corto, a menudo repetidos (...). Éstos se combinaban en períodos más largos, ligeramente acompañados por una armonía sencilla, y puntuados por cadencias frecuentes.” (Original en inglés: “The French term *galant* was widely used for the courtly manner in literature and in titles suggesting courtly flirtation [...]. It was a catchword for everything that was considered modern, smart, chic, smooth, easy, and sophisticated. In their writings, C. P. E. Bach, Marpug, Quantz and later Kirnberger distinguish between the learned or strict style of contrapuntal writing and the freer, more chordal *galant* style. The latter was characterized by an emphasis on melody made up of short-breathed, often repeated motives [...]. These combined into larger periods, lightly accompanied with simple harmony, and punctuated by frequent cadences.” Donald J. Grout y Claude V. Palisca [2001:427-428])

³⁶⁴ Según la académica Beate Kutschke, “La insistencia de Mattheson en la galantería como aspecto esencial de la música que complementa la armonía y la melodía se refiere tanto a la ornamentación musical como a la cualidad ética que implica la verdadera galantería - en contraposición con la pseudogalantería y la falsa galantería -, e implica la coherencia interior-exterior de la composición, es decir, la congruencia entre contenido y forma en la terminología estética moderna.” (Original en inglés: “Mattheson's emphasis on gallantry as an essential aspect of music complementing harmony and melody refers as much to musical ornamentation as to the ethical quality that true gallantry - as opposed to pseudo-gallantry and false gallantry - implies: the inner- outer coherence of the composition, i.e. the congruence between content and form in modern aesthetic terminology.”). Luego Kutschke hace notar que “lo que Mattheson indica como la parte exterior, la gracia, no es un simple complemento de la obra de arte, sino el indicador indispensable, la cifra de la parte interior invisible, su cualidad virtuosa.” (Original en inglés: “What Mattheson indicates is that the outer part, gracefulness, is not simply a supplement to the artwork, but rather the indispensable indicator, the cipher of the inner invisible part, its virtuous quality. Beate Kutschke [2007:33])

³⁶⁵ Johann Mattheson y Hans Lennenberg (1958:48)

En el mejor de los casos, el uso acertado de las sutiles diferencias afectivas tendrá como resultado la satisfacción del oyente con la acertada puesta en escena de las palabras, si es que existe un texto. Sin embargo, Mattheson, aunque interesado principalmente en la música vocal, afirma que las "melodías instrumentales" por sí mismas también pueden y deben expresar emociones. Entre las emociones que puede transmitir la música instrumental, enumera la alegría, la coquetería, la avidez, el deseo, la franqueza y la frivolidad. Sorprendentemente, quizás, Mattheson desapruueba el uso de recursos onomatopéyicos, que considera superficiales, ya que sólo imitan sonidos en lugar de dar voz a los contenidos más profundos.³⁶⁶

Este rechazo del recurso de la onomatopeya por parte de Mattheson nos revela el tipo de expresividad específicamente lingüística que asigna a la melodía, al evitar reducir sus poderes a la mimesis sonora (onomatopeya), definible como una proyección de materialidad sonora hacia el ámbito musical, para entrar en el campo de una alocución musical tan utópicamente conceptualizada que sería capaz de transmitir al auditor emociones precisas y clasificables. En este sentido, el triunfo de Mattheson sobre Bokemeyer se contextualiza en un momento histórico-cultural de características totalmente opuestas al descrito por Mâche como condición de posibilidad de su propio proyecto artístico, donde es posible tomar un modelo lingüístico sin necesidad de que la música resultante comunique nada.

A modo de resumen, la concepción triunfadora de Mattheson es una que liga a la melodía, en primer lugar, con el lenguaje, en la transmisión de conceptos que exceden la simple imitación sonora; en segundo, con la voz humana, en la capacidad evocativa de las inflexiones melódicas;

³⁶⁶ Johann Mattheson y Hans Lennenberg (1958:48). Original en inglés: "At best, successful use of subtle affective differences will result in the listener's satisfaction with the apt setting of words, if there is a text. Mattheson, however, though interested primarily in vocal music, says that "instrumental melodies" by themselves can and should also express emotions. Among the emotions that can be conveyed by instrumental music alone he lists contentedness, flirtatious pleasantry, eagerness, desire, frankness, frivolity. Surprisingly, perhaps, Mattheson frowns on the use of onomatopoeic devices, which he considers superficial, since they only imitate sounds rather than give voice to the deeper contents."

y en tercero, con la voz cantada, como “madre” de las melodías instrumentales, resultando en un afiatamiento de la relación entre lo musical y lo lingüístico.

Melodía o armonía: Rousseau contra Rameau

A la disputa en torno a polifonía y monodia escenificada por el debate entre Bokemeyer y Mattheson podemos sumar una segunda rencilla de proporciones históricas, que tuvo como protagonistas principales a los franceses Jean-Philippe Rameau (1683-1764) y Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), centrada en la relación entre armonía y melodía: la “Querrela de los bufones”. La posición de ambos participantes de esta disputa es resumida por la historiadora musical Jacqueline Weber de la siguiente manera:

...mientras Rousseau quiere que lo que produce la orquesta siga a la “música”, a la “musicalidad” o al “movimiento de las pasiones” ya contenido en el texto o el habla, Rameau puede ver cómo la melodía también recibe expresión, fundamental o constitutivamente, de la armonía orquestal.³⁶⁷

Al igual que en la disputa entre Mattheson y Bokemeyer, un influjo crucial de la Querrela de los bufones fue la expansión de la ópera italiana y sus implicancias en la música en términos de la expresividad otorgada a la melodía, derivada de la relación con un texto, y recogiendo la sonoridad misma de la voz, en recursos como el *recitativo* o el *parlando*. Pese a que en el caso de Rameau y Rousseau, “ninguno de los dos concibe la música en términos puramente instrumentales”, y que “sus ejemplos proceden principalmente, como corresponde al siglo XVIII, de la canción y la ópera”, como explica Waeber, la Querrela sirve como referente para pensar la relación entre melodía y vocalidad pertinente a su vigencia en el ámbito de la música instrumental.

³⁶⁷ Jacqueline Waeber (2013:258). Original en inglés: “...whereas Rousseau wants what the orchestra produces to follow the “music,” “musicality,” or “movement of passion” already contained in the text or speech, Rameau is able to see how the melody is also given expression fundamentally or constitutionally by orchestral harmony.”

Los dos polos de esta disputa se asemejan a los de Bokemeyer y Mattheson en una inclinación hacia la dimensión material y hacia la dimensión conceptual de la música, respectivamente. Aunque Rameau, representando aquí la visión que se inclina hacia lo material, contrasta con Bokemeyer por una adhesión al tipo de pensamiento científico aborrecido por los alquimistas, su conexión con la materialidad sonora como emergente de la naturaleza, asociada en términos relativos a una concepción de creación como construcción, los pone en un plano común.

Rameau desarrolló una teoría armónica en torno a la idea de bajo fundamental, que sentaría un precedente para el discurso musical construido en base a acordes conformados por triadas, teoría que originalmente basó en sus conocimientos de la teoría armónica esbozada por Pitágoras, pero que luego actualizó al enterarse de los últimos descubrimientos en acústica alcanzados por Joseph Sauveur (1653-1716)³⁶⁸, con el delineamiento de la serie armónica en la teoría denominada *Corps sonore*. Así, mediante la ciencia, Rameau se acerca a la materialidad sonora, proponiendo un desenvolvimiento del discurso musical independiente de influjos extramusicales.

Por otra parte, y desde el punto de vista de la textura, el desarrollo de la dimensión material defendido por Bokemeyer y Rameau difiere de manera importante en que el primero habita en un ámbito polifónico, es decir, de tejido conformado por diversas melodías superpuestas, mientras que el segundo lo hace en uno de armonía de acordes, a cuyo desarrollo, además, él mismo contribuyó enormemente. En el contexto de nuestro estudio, podríamos comparar estas diferencias de textura con dos tipos de ejemplos de obras que hemos citado por usar el motivo B-A-C-H: aquellas que lo incluyen en el ámbito de la fuga representando la textura polifónica del mundo de Bokemeyer, y que constituyen la gran mayoría de los ejemplos – el mismo Bach, Beethoven, Schumann, Liszt, etcétera –, versus aquellas excepciones como las de Rimski-Kórsakov y Poulenc, que lo incluyen en obras de melodía acompañada por acordes.

³⁶⁸ Ver B. Glenn Chandler (2016)

En el polo opuesto de estas disputas, Rousseau se asemeja a Mattheson en su rescate de la melodía como elemento central de la música, ligado a una capacidad para transmitir afectos. Inicialmente, y de manera pertinente para pensar en la relación entre música y lenguaje, la siguiente cita de los autores Boris Gasparov y Lydia Goehr sintetiza el impacto histórico de las posturas de Rameau y Rousseau:

Rameau prefigura lo que se convertirá en una opinión dominante en la era sinfónica, más o menos medio siglo después, que la musicalidad de cualquier obra, ya sea una ópera, una canción, una sonata o una sinfonía, puede construirse mediante la melodía, la armonía y el ritmo formal y finalmente de forma totalmente independiente de las palabras; Rousseau prefigura lo que se convertirá en una queja constante entre aquellos (Arthur Schopenhauer, Richard Wagner, e incluso Eduard Hanslick) que creen que la autonomía, abstracción o civilización de un lenguaje tan construido o formal de la música ha ido demasiado lejos, con lo que quieren decir que se ha vuelto demasiado "artificial" o "desligado" del movimiento natural y moral de las pasiones humanas que una vez dio, y al "principio" da, a la expresión humana su razón misma de existir.³⁶⁹

La visión de Rousseau se basa principalmente en lo que ve como una relación fundamental de la música con la voz humana. En el capítulo 19 de su *Ensayo sobre el origen de las lenguas* (publicado de manera póstuma en 1781), titulado "Cómo la música degeneró", Rousseau habla de cómo el canto "gradualmente se convirtió en un arte completamente separado del habla desde donde se originó"³⁷⁰, "cómo los armónicos del sonido han causado el olvido de las inflexiones vocales"³⁷¹,

³⁶⁹ Boris Gasparov y Lydia Goehr en Jacqueline Waeber (2013:256). Original en inglés: "Rameau prefigures what becomes a dominant view in the symphonic age, more or less half a century later, that the musicality of any work, be it an opera, song, sonata, or symphony, may be constructed by melody, harmony, and rhythm formally and finally entirely independently of words; Rousseau prefigures what becomes a constant complaint among those (Arthur Schopenhauer, Richard Wagner, and even Eduard Hanslick) who believe that the autonomy, abstraction, or civilization of such a constructed or formal language of music has gone too far, by which they mean that it has become too "artificial" or "detached" from the natural and moral movement of human passions that once gave, and at "first" gives, human expression its very reason to exist."

³⁷⁰ David Kasunic citando a Rousseau en Jacqueline Waeber (2013:266)

³⁷¹ David Kasunic citando a Rousseau en Jacqueline Waeber (2013:266)

y de cómo “la música se vio privada de los efectos morales que solía producir cuando era doblemente la voz de la naturaleza”³⁷², tras haber sido “limitada al efecto puramente físico de la combinación de vibraciones”³⁷³.

Así, ubicando a la voz humana en el origen mítico de la música, Rousseau establece un discurso donde el desarrollo de aquellos aspectos musicales alejados de la vocalidad aparece como un rasgo de decadencia. Según Jacqueline Weaber, la música para Rousseau “era una reminiscencia de tiempos míticos, que aún se conservaba en los vestigios de la sociedad humana”³⁷⁴. En la teoría de Rousseau, esta vocalidad originaria también marcaría el origen del lenguaje hablado, el cual habría que imaginar como un “habla apasionada”³⁷⁵, como “una especie de Sprechgesang,”³⁷⁶ en palabras de Boris Gasparov y Lydia Goehr, aludiendo a la técnica de canto hablado inventada por Schönberg para su *Pierrot Lunaire* (1912). Esto, porque Rousseau conecta el surgimiento del habla con las pasiones, imaginando que las manifestaciones vocales habrían surgido de una necesidad de comunicar aquellos asuntos que trascienden las necesidades básicas, para las cuales “habría bastado con gestos”.³⁷⁷ “Son nuestras pasiones humanas y morales las que primero hicieron necesaria la expresión vocalizada del lenguaje,”³⁷⁸ concluyen Gasparov y Goehr, parafraseando a Rousseau.³⁷⁹

En su visión desfavorable del desarrollo de las técnicas abocadas a la materialidad musical, la relación de la melodía con la armonía se vuelve problemática. Como explica el académico Ben Etherington,

³⁷² David Kasunic citando a Rousseau en Jacqueline Weaber (2013:266)

³⁷³ David Kasunic citando a Rousseau en Jacqueline Weaber (2013:266)

³⁷⁴ Jacqueline Weaber (2013:254). Original en inglés: “Music, (...), was a lost object. From Rousseau’s perspective, it was a reminiscence of mythical times, still preserved in traces of human society...”

³⁷⁵ Boris Gasparov y Lydia Goehr en Jacqueline Weaber (2013:258).

³⁷⁶ Boris Gasparov y Lydia Goehr en Jacqueline Weaber (2013:258).

³⁷⁷ Boris Gasparov y Lydia Goehr en Jacqueline Weaber (2013:257).

³⁷⁸ Boris Gasparov y Lydia Goehr en Jacqueline Weaber (2013:257).

³⁷⁹ Cita completa en inglés: “If language, Rousseau argues in chapter 2 of the *Essay on the Origin of Languages*, originated in merely base or quotidian needs, it would never have moved beyond silence. It is our human and moral passions that first necessitated the vocalized expression of language. If people communicated solely from base needs, Rousseau continues, they would have had no reason to employ their vocal cords; deictic gestures would have sufficed...” Boris Gasparov y Lydia Goehr en Jacqueline Weaber (2013:257).

Para Rousseau, la verdadera melodía se remonta a un lenguaje musical original antes de que se dividiera en "música" armónica y "lenguaje" conceptual. El deseo de libertad en la melodía es, por tanto, una lucha continua contra las restricciones de la convención armónica que separaría música y lenguaje. La melodía libre se convierte en una ardua lucha contra la convención. (...) Para Rousseau, la cuestión de la voz es absolutamente central: la melodía se convierte en la negación de las estructuras armónicas que restringirían el movimiento de la voz a los doce grados de la escala cromática.³⁸⁰

El mismo Etherington lleva a una síntesis los argumentos de Rousseau para postular una superioridad de la melodía sobre la armonía, al citar y parafrasear segmentos del capítulo XIV, titulado, correspondientemente, "Sobre la armonía":

En el capítulo " Sobre la armonía ", Rousseau distingue dos concepciones estructurales de la música: la melódica y la armónica. Cada una de ellas se considera según la manera en que se relaciona con los sonidos individuales de la naturaleza. Comienza por decirnos que la belleza natural de los sonidos procede de un placer puramente físico que sentimos cuando aprehendemos la "interacción de varias partículas de aire puestas en movimiento por un cuerpo sonoro". Este placer físico sólo puede derivar en lo que él llama "placer voluptuoso" cuando está "animado por inflexiones melodiosas" (OL, 321).³⁸¹

³⁸⁰ Ben Etherington (2010:33-34). Original en inglés: "For Rousseau true melody harks back to an original musical language before it was divided into harmonic 'music' and conceptual 'language'. The desire for freedom in melody is thus a continual struggle against the strictures of harmonic convention that would separate music and language. Free melody becomes an arduous fight with convention. (...) For Rousseau the question of voice is utterly central: melody becomes the negation of harmonic structures that would restrict the movement of the voice to the twelve steps of the chromatic scale."

³⁸¹ Ben Etherington (2010:26). Original en inglés: "In the chapter 'On Harmony' Rousseau distinguishes between two structural conceptions of music: melodic and harmonic. Each is considered according to the manner in which it relates to individual sounds in nature. He begins by telling us that the natural beauty of sounds proceeds from a purely physical pleasure we feel when we apprehend the 'interaction of various particles of air set in motion by a sonorous body'. This physical pleasure can pass into what he calls 'voluptuous pleasure' only when 'animated by melodious inflections' (OL, 321)."

Tras la defensa de la melodía como elemento principal de la música, por emerger de la voz apasionada, y por cumplir con la función de transmitir los afectos al animar con “inflexiones melódicas” el “placer puramente físico” de la armonía, estableciendo por lo tanto una comunidad entre compositor, intérprete y auditores en torno a la condición humana expresada mediante la música (estando aquí el concepto de *comunicación* ligado al de *comunidad*), hay un proyecto musical humanista que se condice con la filosofía de Rousseau, opuesta a lo que hemos llamado una visión cósmica (constructiva), donde la música se presenta como una experiencia cercana a la contemplación de lo natural, esto es, no en un sentido representativo como en el caso de las *Cuatro estaciones* de Vivaldi, sino en su misma construcción, que adopta el tipo de relaciones proporcionales halladas en el cosmos – el caso de contrapuntistas/alquimistas –, o como planteamiento armónico basado en el estudio de las propiedades físicas del sonido – el caso de Rameau –.

El ya mencionado enfoque constructivo de la música, ligado a la materialidad sonora, se puede traducir para el auditor en una sensación de asombro, ante la complejidad polifónica, ante lo indescifrable, ante la multivocidad de la armonía o incluso ante la “música de otros planetas”, como versa el poema de Stefan George musicalizado por Arnold Schoenberg en su *Cuarteto en Fa sostenido menor*, en el umbral de la atonalidad, y conducente al desarrollo del método constructivo dodecafónico, como veremos luego.

Con respecto a una posición humanista de la creación musical, ligada a una noción de creación como expresión, Mâche hace su propia interpretación histórica, donde diferencia entre compositores que han recurrido a la vocalidad como fuente musical desde el punto de vista fonético, es decir, como modelo sonoro comparable a otros modelos naturales, de aquellos que la han abordado desde el ámbito semántico:

Monteverdi insistía en que para interpretar sus madrigales había que tener en cuenta el sonido local y el significado de las palabras, y no el contexto general. Esta exigencia, que seguramente resultaría chocante a los actores que aprenden a evitar esto por sobre todas las cosas, delinea claramente toda la distancia que hay entre el arte de extraer música de

las palabras con una imaginación libre, y la ópera, en la que las palabras mantienen la emoción musical bajo una estrecha vigilancia. Los sucesores de Monteverdi, hasta Janacek y más allá, buscaron deliberadamente extraer la música de lo fonético más que de lo semántico. Esto último se ha impuesto, sobre todo allí donde el humanismo ha planteado sus pretensiones hasta el punto de aislar al hombre del universo y denigrar sus sensaciones como si fueran enemigos diabólicos de una especie de idealismo cristiano.³⁸²

Melodía y dibujo

Desde el punto de vista estético, la visión reausseauniana de un origen compartido de la música con el habla humana claramente implica una concepción de música como lenguaje, y una donde la melodía en cuanto a delineación clara de la expresión, antecede y se sobrepone a la armonía, como simultaneidad de sonoridades, que diluye la expresión (univocidad v/s multivocidad, nuevamente). En este sentido, podemos establecer un paralelo entre la disputa de Rameau y Rousseau con rencillas similares en el ámbito de las artes plásticas, en torno a la importancia relativa del dibujo, como línea expresiva análoga a la melodía, y el colorido, como materialidad visual comparable con la armonía.

El debate sobre el colorido, que se exagera a partir de 1660, pone de manifiesto esta tendencia. En la historia de la pintura no es nueva la cuestión del privilegio concedido bien sea al dibujo, bien sea al color. Ha tenido su versión "Renacimiento", especialmente en Italia, donde los admiradores del disegno de Rafael y los amantes del colore de Tiziano se enfrentaron entre sí.

³⁸² François-Bernard Mâche (1992:67). Original en inglés: "Monteverdi insisted that in order to perform his madrigals one must take into account the local sound and meaning of the words, and not the general context. This exigency, which would surely be found shocking by actors who learn to avoid this above all, delineates clearly all the distance there is between the art of extracting music from words with a free imagination, and opera, in which the words keep the musical emotion under close surveillance. Monteverdi's successors, up to Janacek and beyond, deliberately sought to extract music from the phonetic rather than the semantic. The latter has won out, above all where humanism has put forward its pretensions to the point of isolating man from the universe and decrying his sensations as if they were diabolical enemies of some Christian idealism."

(...) A Blanchard le había contestado Le Brun con unos argumentos que se suponían decisivos y definitivos: el dibujo constituye el elemento esencial de la pintura, y el color no representa más que un accidente. El dibujo da forma y proporción, el color no significa nada. El dibujo queda vinculado a la vez al espíritu, a la imaginación y a la mano. Puede, pues, expresar hasta las pasiones del alma sin que precise del color.³⁸³

Constatar cómo un debate similar se lleva a cabo en dos disciplinas artísticas en términos tan análogos como melodía/dibujo y armonía/color, nos permite pensar en la relación entre materialidad y lenguaje como un fenómeno transversal a todas las artes, en términos de la tensión entre elementos que apuntan a una univocidad como la línea melódica y dibujada o a una multivocidad como la armonía o el color. En el caso de los planteamientos tanto de Rousseau como de Mattheson, ha quedado establecida una concepción de música donde la melodía, aun en casos de música instrumental, remite a la voz hablada y cantada, sellando una asociación directa entre melodía y lenguaje.

Amelodismo

Retornando al ámbito de la criptografía musical, la creación de motivos – es decir, de melodías – a partir de la encriptación de sucesiones de letras, mantendría, según esta asociación de melodía y vocalidad, una doble conexión con el lenguaje, al llevar a las palabras desde la página impresa a una capa de la textura musical instrumental donde bien podría ir una voz cantada, pronunciando esas mismas palabras. En este sentido, las sucesiones de alturas articuladas en líneas melódicas que Messiaen deriva directamente del texto de Santo Tomás de Aquino remiten efectivamente a la voz humana, aun si su paso del signo textual al signo musical no ha sido mediado por una instancia de declamación sonora; el elemento melódico en sí en música está asociado a la vocalidad.

³⁸³ Marc Jimenez (1999:50-51)

Por lo mismo, en una estética que intenta oponerse a la concepción de música como lenguaje, como lo es la música dodecafónica-serialista, el vínculo de lo musical con lo lingüístico se corta deshaciéndose de la melodía. Sergio Rojas explica esta idea, presente en la filosofía de la nueva música de Theodor Adorno:

Según Adorno, la "nueva música" podría considerarse fácilmente como habiendo surgido contra la tendencia conservadora de afirmar preponderantemente la semejanza de la música con el lenguaje. Lo que nos interesa aquí es el hecho de que la superación de aquella tendencia significa una transformación en las formas de la composición, es decir, si la relación entre música y lenguaje consiste en la posibilidad de esperar un significado o un contenido temático en la música, tal posibilidad radica no sólo en una determinada concepción de la música, sino en las formas mismas de ésta: "al ser la armonía tradicional un sistema generador de formas temáticas, la música que se libera de él tiende hacia el atematismo. Y siendo el tema algo estrechamente ligado a la melodía [...], la música de nuestro siglo tiende al amelodismo".³⁸⁴

Este corte con la melodía, como elemento que parece "hablar" en la música, es decir, que la liga tanto al lenguaje en general – en tanto a elemento lineal discernible e inteligible del discurso musical – como a la vocalidad en específico, se manifiesta en la "nueva música" en el planteamiento de sucesiones de notas desconectadas, por medio del uso de recursos tales como la articulación *staccato* (que da al dodecafonismo y especialmente al serialismo post-weberniano una apariencia "puntillista"), y la distribución de una secuencia de tonos en intervalos amplios, que conforman contornos melódicos imposibles de asociar con la fluidez y la continuidad del lenguaje hablado, donde el intervalo entre una nota y la próxima suele ser pequeño (excepto en casos de exclamación extrema). Consideremos como ejemplo sonoro de esto la *Sequenza I* para flauta (1958) de Luciano Berio, donde la dispersión de las notas tanto en registro como en articulación hace pensar más en el modelo sonoro del canto de un pájaro que en el de la voz humana, pese a tratarse de un instrumento melódico acostumbrado a tocar pasajes en *cantabile*, y que además se

³⁸⁴ Sergio Rojas (2004:22)

presenta en solitario, reuniendo así todas las condiciones para una potencial evocación de la voz cantada.

En otras estéticas musicales del siglo XX, como el minimalismo, y especialmente en el de Steve Reich (n. 1936), la conexión que la melodía establece con el lenguaje se rompe por medio de la repetición: pasajes melódicos cortos se repiten de manera obstinada, variando gradualmente a través del tiempo, en dimensiones de frases que no remiten en nada al lenguaje hablado (o que remitirían a un tartamudeo severo), pese a no presentar el tipo de dispersión interválica que caracteriza al serialismo; en el caso del minimalismo, la fragmentación lineal y la repetición obstinada alejan a la melodía de la vocalidad; consideremos, por ejemplo, una obra como *Música para 18 músicos* (1976), que pese a tener voces, las hace aparecer como trazos del tejido instrumental total.

Incluso en obras de Reich para cinta donde aparece la voz humana en forma de grabación, como *It's Gonna Rain* (1965), el sonido mismo de la voz se separa del lenguaje por medio de un ejercicio de fragmentación y repetición, *distrajendo* de lo que la voz hablante dice para dirigir nuestra atención hacia cómo ésta suena, con especial énfasis en los patrones rítmicos del habla, en este caso.

En el contexto de este estudio, el alejamiento de lo melódico contribuye a lo que he llamado “la emancipación del criptograma”, dado que, al relativizarse el lugar privilegiado de la melodía en la conformación del discurso musical, el mapeo de textos puede usarse para producir materiales musicales pertenecientes a otros aspectos emergentes, como ritmo, timbre, etcétera; algo que veíamos incipientemente en el desarrollo de patrones rítmicos derivados del uso de la clave Morse en *Messagesquise* de Pierre Boulez, por ejemplo.

Simultáneamente, mientras las estéticas musicales que vuelven de lo unívoco de la melodía a lo multívoco de lo amelódico son capaces de cuestionar a su vez la jerarquía de los aspectos musicales que hace aparecer a la música como un lenguaje, destronando a la melodía de su lugar en la textura, en el ámbito del mapeo de textos este cuestionamiento puede ser redirigido hacia la

página escrita con un efecto similar: se cuestiona el lugar jerárquico del contenido semántico, y se accede a las múltiples capas de la materialidad textual.

En esta misma línea de superación de lo semántico, al rechazo de la condición de música como lenguaje por medio del cuestionamiento de la hegemonía de la melodía, asociada a la relación entre melodía y vocalidad, podemos sumar el cuestionamiento del *contenido* textual como modelo para la música, otro rasgo propio de la concepción cimentada por el *stile rappresentativo* italiano y traspasado al *stile moderno* instrumental – esto es, desde un medio vocal que acarrea un texto a uno instrumental donde una conexión con lo que el texto dice queda sugerida –, y cuyo impacto podríamos describir en términos de un proceso histórico de lingüización de la música, resumido en el siguiente párrafo por el teórico Karl Braunschweig:

Como bien se sabe, uno de los lugares comunes más frecuentes del Romanticismo del siglo XIX fue la creencia de que la música es un lenguaje universal del corazón humano; por ejemplo, Schopenhauer escribió que un compositor “revela la naturaleza interna del mundo, y expresa la sabiduría más profunda en un lenguaje que su propia razón no comprende”. Los historiadores generalmente concuerdan, sin embargo, que esta noción emergió más temprano, dentro del pensamiento musical de los siglos XVI a XVIII en la medida en que los compositores organizaron su material musical más en torno a textos y alegorías de expresión de texto, y menos a través de estructuras anteriores de recursos contrapuntísticos y proporciones matemáticas.³⁸⁵

En su propio recuento de este proceso de lingüización, Mâche ve a Debussy como un pionero de la idea de recurrir a modelos naturales, como vía de escape de una concepción de la música como expresión. De acuerdo a Mâche,

³⁸⁵ Karl Braunschweig (2001:53-54). Original en inglés: “As is well known, one of the most frequent commonplaces of nineteenth-century romanticism was the belief that music is a universal language of the human heart; Schopenhauer, for example, wrote that a composer, ‘reveals the inner nature of the world, and expresses the deepest wisdom in a language which his reason does not understand.’ Historians generally agree, however, that this notion emerged earlier, within musical thought of the sixteenth to eighteenth centuries as composers increasingly organized their musical material more according to text and allegories of text expression, and less by the older structures of contrapuntal devices based upon intervals and mathematical ratios.”

Debussy sería el primero en encontrar las premisas de una estética que utiliza el modelo sonoro en oposición a los modelos culturales, el aire fresco frente al olor a humedad del espacio cerrado (salas de conciertos, música de cámara, ensueños huecos), y el sonido en el espacio real frente a la abstracción de la nota.³⁸⁶

Aunque en *Safous Melé* Mâche retiene la conexión entre melodía y vocalidad, y por lo tanto entre música y lenguaje, en otras obras basadas en modelos lingüísticos, y en el horizonte de un avance hacia el contacto directo con la realidad sonora, extraerá la musicalidad sobre todo desde el habla, es decir, de todo lo que hay en la voz humana menos el canto. Esto refleja la solidez de la asociación de la melodía al lenguaje, al hacerse necesario para un compositor del siglo XX interesado en la voz como modelo sonoro evitar aquel uso que lo une históricamente con la música, es decir, la entonación de alturas sucesivas, que producen unidades de significado musical conocidas como melodías. El enfoque en lo fonético por parte de Mâche, así como en el caso de otros compositores – por ejemplo, el uso del lenguaje como modelo en la ya mencionada *Speakings* (2008) de Jonathan Harvey –, recurre a otro tipo de vocalidad, alejada de una asociación con la melodía, y más cercana al habla. Paradójicamente, en un entorno cultural que rechaza la superposición de un significado específico a la experiencia musical, la voz hablada, que comúnmente es el vehículo del lenguaje, se convierte en un modelo sonoro más apto que la voz cantada.

Así se atestigua el rol que ha cumplido la melodía en establecer a la música como un lenguaje, en un proceso que puede ser caracterizado como iniciado en el traspaso de la capacidad expresiva de la voz cantada a la melodía instrumental, ubicándose ésta en la capa superior de la textura como voz expositora de un tipo de “discurso” musical, establecido hegemónicamente como “música” en el tiempo que cubre desde el Barroco al Romanticismo, y cuyo desarrollo interno conducirá al am melodismo, ya sea por medio de la atomización de los grados de la escala (dodecafonismo-serialismo), por la fragmentación de la melodía en bloques repetitivos que cancelan cualquier

³⁸⁶ Francois-Bernard Mâche (1992:53). Original en inglés: “Debussy would be the first to find the premises of an aesthetic which makes use of the sound model as opposed to cultural models, fresh air as opposed to the musty smell of the enclosed space (concert halls, chamber music, hollow reveries), and sound in real space as opposed to the abstraction of the note.”

concepción de frase musical como construcción sintáctica (minimalismo) – ambos casos produciendo melodías que suelen no ser *cantábiles*³⁸⁷ –, o por la exploración de las cualidades fonéticas del habla (música concreta, modelo sonoro).

En el plano de la composición musical en base al mapeo de textos, las conexiones entre música y lenguaje, que parecerían reafirmarse en una práctica creativa basada en una proyección desde el lenguaje escrito, son puestas en duda por el gesto de enfoque en la materialidad textual – que deja fuera el contenido semántico –, y por la inserción de los materiales derivados de dicha materialidad textual en un medio incapaz de transmitir palabras. Aun revelando el contenido de los textos usados, la función del auditor, cuyo protagonismo aumenta en la medida en que se acentúa una noción multívoca de la música al alejarla del lenguaje, es clave al momento de considerar esta práctica proyectiva, autolimitada y generativa.

³⁸⁷ Cabe notar el caso del dodecafonismo y serialismo existen excepciones a esto; un ejemplo incluido en este texto es el de *Les mots sont allés...* de Berio, cuyo lirismo conecta claramente con la voz cantada. Aun así, en comparación con las melodías tonales, las melodías dodecafónicas y serialistas suelen ser más discontinuas y angulares.

3.3. El auditor en la tensión entre idealidad y materialidad

La función del compositor

Al hablar de la relación entre idealidad y materialidad en la obra de arte, en el Capítulo 1, citamos a Sergio Rojas elaborando las ideas de Theodor Adorno sobre nueva música, quien proponía que ésta responde a un proceso de “progresiva conciencia de la materialidad del lenguaje, en que la conciencia desalienada se hace parte esencial de la experiencia estética. (...) . La experiencia consciente”, decía Rojas, “es llevada hasta ese punto en que experimenta lo que en la obra misma ya no es lenguaje. La materialidad de la obra emerge en la medida en que se desencadena de la condición de mero significante.”³⁸⁸

Como complemento a estas ideas de Adorno, consideremos la manera en que John Cage arremete contra una visión de música como lenguaje al plantear una estética que se contenta con la contemplación atenta de los sonidos que nos rodean en la vida cotidiana. Una de sus citas más elocuentes en este sentido la encontramos en una entrevista incluida en la película *Listen* (1992), del director Miroslav Sebestik, donde Cage habla de su experiencia escuchando el tráfico vehicular de la Sexta Avenida de Nueva York:

Cuando escucho lo que llamamos música, me parece que alguien está hablando. Y hablando de sus sentimientos o de sus ideas, de relaciones. Pero cuando escucho el tráfico, (...) no tengo la sensación de que alguien esté hablando, tengo la sensación de que el sonido está actuando, y me encanta la actividad del sonido. Lo que hace es que se vuelve más fuerte y más suave, más agudo y más grave. Y se alarga y se acorta. (...) Estoy completamente satisfecho con eso; no necesito que el sonido me hable.³⁸⁹

³⁸⁸ Sergio Rojas (2011:52)

³⁸⁹ John Cage, en una entrevista de 1992, incluida en el documental *Listen* de Miroslav Sebestik. Original en inglés: “When I hear what we call music, it seems to me that someone is talking. And talking about his feelings or about his ideas, of relationships. But when I hear traffic, (...) I don’t have the feeling that anyone is talking, I have the

Desde la posición del auditor, el tipo de “conciencia desalienada” (en contacto con los sentidos) adorniana capaz de abrirse a una experiencia sonora inédita se tensiona con la expectativa de comprensión propia de una concepción de música como lenguaje, es decir, con una disposición de escucha acostumbrada al tipo de música heredada del proceso histórico de lingüización que llevó en el Barroco italiano a una preferencia de la monodia por sobre la polifonía, y que en palabras ya citadas de Mâche “abría a gran distancia la ruta que condujo de la ópera al poema sinfónico.”³⁹⁰

En el proceso de composición, esta afirmación de Mâche implica el hecho de que los compositores organizan “su material musical más en torno a textos y alegorías de expresión de texto, y menos a través de estructuras anteriores de recursos contrapuntísticos y proporciones matemáticas” (por citar nuevamente a Karl Braunschweig³⁹¹), mientras que para el auditor implica una manera de concebir la música como medio de expresión o representación, demandante de un cierto grado de comprensión de lo expresado o representado.

Al dejar entrar a la figura de Cage en nuestra discusión sobre la relación entre música y lenguaje, podemos ver cómo en su visión una expectativa de que la música “nos hable” no requiere de la presencia de voces humanas, ni del tipo de textura monódica que ubica a la melodía como elemento inteligible y expresivo, sino que está enraizada en el concepto mismo de “música”, frente al cual el compositor norteamericano enfatiza la posibilidad de una escucha desligada de tal expectativa al recurrir al sonido “no musical” del tráfico. En términos de una dialéctica entre intención compositiva y material compositivo, que determina al proceso de creación musical, una

feeling that sound is acting, and I love the activity of sound. What it does is it gets louder and quieter, and it gets higher and lower. And it gets longer and shorter. (...) I'm completely satisfied with that; I don't need sound to talk to me.” Link: <https://www.youtube.com/watch?v=2aYT1Pwp30M&t=4s>. Michel Fano, Anne-Dominique Grange, Miroslav Sebestik, Jacques Bidou, György Kurtág, Vincent Dehoux, Michel Imbert et al. (2003).

³⁹⁰ Francois-Bernard Mâche (1992:53). Original en inglés: “The Dialogue of V. Galilei, which in 1581 made a case for monody as against polyphony, was already returning to individual expression, which in the French Chanson and Italian Madrigal had objective value, and from a great distance it opened the route which led from opera to the symphonic poem.”

³⁹¹ Karl Braunschweig (2001:53-54). Original en inglés: “... composers increasingly organized their musical material more according to text and allegories of text expression, and less by the older structures of contrapuntal devices based upon intervals and mathematical ratios.”

concepción cageana de la experiencia auditiva estética, que excede al ámbito de lo musical, implica retirar a la intencionalidad de la ecuación, quedando el auditor enfrentado a una actividad del sonido sin mediación, o al material compositivo sin intención compositiva.

Con respecto a esta situación propuesta por Cage, y llevada a la práctica en algunas de sus obras, como su emblemática 4'33", François-Bernard Mâche toma la siguiente posición:

Las actividades de J. Cage, y sus escritos a partir de 1961, podrían relacionarse en ciertos aspectos con esta actitud de aceptación de los sonidos naturales, pero la organización fortuita le parece más interesante a Cage que lo que pueda resultar de ella en el sonido. En 4'33", una pieza silenciosa (tanto si se considera como una travesura cómico-poética o como un ejercicio espiritual derivado de los conciertos de silencio que forman uno de los rituales del Gagaku en el palacio imperial), el marco temporal es más importante que lo que pueda incluirse en él. Esta manera de advertir que la música no debe interesar, de considerar que ningún modelo natural es interesante en sí mismo, que la espera silenciosa del sonido es más importante que su percepción, tiene sin duda un sentido místico, según las maneras del puritanismo y del zen, pero parece más legítimo conceder a la escucha el medio de responder a las expectativas que se tenían sobre ella. Ciertamente, la audición es, en efecto, la fuente y el instrumento de toda música, y ésta puede estar por todas partes a nuestro alrededor, pero al final de la espera y del despertar, hay en los mejores casos una riqueza de transportes simbólicos, y de delicias sensoriales, que proporcionan placeres más sustanciales que la pálida meditación.³⁹²

³⁹² François-Bernard Mâche (1992:191-192). Original en inglés: The activities of J. Cage, and his writings from 1961 onwards, could in certain respects be related to this attitude of accepting natural sounds, but the chance organization seems more interesting to Cage than what may result from it in sound. In 4'33", a silent piece (whether it is considered as a comic-poetic prank or as a spiritual exercise deriving from the concerts of silence which form one of the rituals of Gagaku at the imperial palace), the temporal framework is more important than what can be included in it. This way of warning that music must not interest, of considering that no natural model is interesting in itself, that the silent waiting for the sound is more important than its perception, doubtless has a mystical meaning, according to the ways of puritanism and zen, but it seems more legitimate to grant listening the means of meeting the expectations that one had about it. Certainly hearing is indeed the source and the instrument of all music, and the latter may be everywhere around us, but at the end of waiting and awakening, there are in the best cases a richness of symbolic transports, and sensory delights, which provide pleasures more substantial than pale meditation."

En medio de su crítica a los escritos de Cage, Mâche resalta la función mediadora del compositor como participante clave de la experiencia musical. Para Mâche, la propuesta de Cage paraliza la capacidad simbólica de la música al igualar a la señal con el signo, un gesto que describe como utópico y nihilista³⁹³, por considerar “necesario que la señal se convierta en signo de otra cosa, en medio para algo más profundo que ella misma, para que la realidad se convierta en música”. “El papel mínimo del compositor”, dice Mâche, “es el de mediador: permite escuchar, sea cual sea su grado de intervención”³⁹⁴.

Al hablar específicamente de su trabajo con modelos sonoros, Mâche ilustra esta función mediadora del compositor como una tarea de hacer surgir “esbozos de sentido” presentes en el sonido:

Cuando la forma sonora surge del caos y se impone con fuerza, aunque en diseño estipulado, por así decirlo, hay que captar este esbozo de sentido para ayudarle a revelarse, teniendo cuidado de no sustituir este pequeño milagro del encuentro por demasiadas de las convenciones de un discurso en el que se integraría más o menos fácilmente. ¿Cómo alcanzar este objetivo esencialmente efímero? O bien volviendo a grabar, lo que permitirá redescubrir a voluntad la figura sonora esencial recreando las condiciones de escucha que la habían hecho surgir; o bien mediante la notación, que supone una destreza en el manejo de todos los recursos del oficio, que a partir de esta etapa se convierte en una habilidad indispensable. De hecho, la revelación del modelo rara vez puede producirse sin una juiciosa intervención del intermediario que sigue siendo el compositor. Si el mundo tiene un sentido latente, debe haber una mayéutica específica para manifestarlo a todos.³⁹⁵

³⁹³ Ver François-Bernard Mâche (1992:193).

³⁹⁴ François-Bernard Mâche (1992:193). Cita completa en inglés: “The question is then: under what conditions can symbolization, which is the musical phenomenon itself, be produced when the sounds are identified with those which one normally perceives as signals? The Cageian response consists of discarding the question, by postulating as musical ideal the coincidence of the signal and the sign. Experience shows both the utopian and nihilist character of this paralysis of symbolization. It is necessary for the signal to become a sign of something else, a means to something deeper than itself, for reality to become music. The minimal role of the composer is that of mediation: he permits listening, whatever his degree of intervention...”

³⁹⁵ François-Bernard Mâche (1992:172). Original en inglés: “When the sound form emerges from chaos and is imposed with force, although in stippled design, so to speak, one has to catch this rough outline of meaning to assist it in revealing itself, while being careful not to substitute for this small miracle of the encounter too many of the conventions of a discourse in which it would be integrated more or less easily. How can one achieve this essentially

Tomemos la palabra “mayéutica” usada por Mâche para describir la función del compositor en el sentido de su origen etimológico, esto es, como asistencia de partos,³⁹⁶ para abordar la siguiente cita de Mâche, donde precisa el tipo de elementos que son delineados o enfatizados por el compositor, al continuar con su crítica de Cage:

La seducción de la prédica cageana ha actuado sobre todo en músicos que inicialmente fueron víctimas de excesos formalistas. La propuesta de una autoanulación ante el sonido es un ejercicio espiritual; difícilmente una base para la música, y menos aún una promesa de placer. Cage nos pide que permanezcamos escuchando, pero sin importar a qué, como si todas las formas sonoras del mundo fueran un depósito de elementos indiferenciados. Para un músico que no se propone matar el deseo, sino satisfacerlo simbólicamente, y que se ha formado en la escucha “concreta” y etnomusicológica, se trata de una recomendación tan frustrante como el formalismo puro. Si escuchamos los sonidos, descubrimos esbozos de formas y pensamientos preñados de relaciones con los arquetipos de nuestra imaginación: uno tiene la impresión de que el demiurgo no ha terminado su obra, y que nos necesita.³⁹⁷

La función del compositor como una especie de partero que lleva a la luz las “relaciones con los arquetipos de nuestra imaginación”, acarreadas por el sonido como “esbozos de formas y pensamientos preñados” de dichas relaciones, se puede percibir en la etapa de (4) composición del

ephemeral goal? Either by recording, which will permit the rediscovery at will of the essential sound figure by re-creating the conditions for listening which had caused it to emerge; by notation, which supposes all the resources of craftsmanship, which from this stage becomes an indispensable skill. In fact the revelation of the model can rarely happen without a judicious intervention from the intermediary which the composer remains. If the world has a latent meaning, there must be specific maieutics to manifest it to everyone.”

³⁹⁶ Ver definición en <https://dle.rae.es/mayéutico>

³⁹⁷ François-Bernard Mâche (1992:196-197). Original en inglés: “The seduction of Cageian preaching has above all acted on musicians who were initially victims of formalist excesses. The advocated effacement before the sound is a spiritual exercise; it is hardly a basis for musical, and still less a promise of pleasure. Cage asks us to remain listening, but never mind what to, as if all the sound forms in the world were a reservoir of undifferentiated elements. For a musician who does not propose to kill the desire, but to satisfy it symbolically, and who has been formed by “concrete” and ethnomusicological listening, it is a recommendation as frustrating as pure formalism. If we listen to sounds, we discover outlines of forms and thoughts which are pregnant with relationships with the archetypes of our imagination: one has the impression that the demiurge has not finished his work, and that he needs us.”

trabajo de mapeo, marcada por la acción de la intención compositiva sobre el material compositivo. Mâche subraya esta función como punto de oposición frente a propuestas creativas que, según él, tratan al sonido como material neutro, al posibilitar el intercambio indiscriminado de un sonido por otro; específicamente, está apuntando al serialismo (“exceso formalista”) y a la música aleatoria de Cage (“autoanulación” – mi traducción de “*effacement*” – “ante el sonido”).

Sin embargo, inspeccionando de manera más cercana una obra de Cage basada en un proceso de mapeo, como lo son los *Etudes Australes* para piano, veremos cómo él también, en una etapa posterior a las de la (1) elección del material a ser mapeado (un mapa de estrellas), de la (2) definición de condiciones de mapeo (decisión de calcar los puntos del mapa en un papel de partitura, representando la escala cromática en el rango completo del piano [todas las teclas]) y de (3) proyección (proceso de calco), interviene el material obtenido en una etapa de (4) composición, tomando decisiones estéticas que se interpondrán entre el material y el auditor. En este caso, incluso Cage ve la necesidad de asumir una función de mediador para llevar su proceso, altamente aleatorio, a un resultado sonoro deseado por él, aun si fuera para dar su impresión específica de una música desprovista de intención.

El compositor Marc G. Jensen resume este rasgo dialéctico de la actividad compositiva de Cage al afirmar que, “en todo su trabajo con el azar, Cage buscó un equilibrio entre lo racional y lo irracional permitiendo que los acontecimientos aleatorios funcionaran en el contexto de un sistema controlado,”³⁹⁸ en el que “los materiales compositivos seleccionados deliberadamente y las normas que rigen su uso se manipulan mediante aportaciones aleatorias para crear una continuidad musical que se pretendía libre de los dictados del gusto o la memoria.”³⁹⁹

En el caso del serialismo la intervención decisiva del compositor también ocurre, en el proceso dialéctico que hemos descrito a partir de la figura propuesta por Adorno, y pese al alto grado de

³⁹⁸ Marc G. Jensen (2009:97). Original en inglés: “In all of his work with chance, Cage sought a balance between the rational and the irrational by allowing random events to function within the context of a controlled system.”

³⁹⁹ Marc G. Jensen (2009:97-98). Original en inglés: “In this way, deliberately selected compositional materials and rules governing their use are manipulated by random input to create a musical continuity that was intended to be free from the dictates of taste or memory.”

determinación formal del método, que podría dar a la vez una impresión de un control total y una de cesión total de la voluntad del compositor al proceso, no representando una ni la otra, sino una relación dialéctica entre ambas. Así lo atestigua Pierre Boulez al afirmar que "uno trata desesperadamente de dominar el material y el azar trata con igual desesperación de mantener su dominio apareciendo a través de miles de agujeros que no pueden obstruirse."⁴⁰⁰

Desde el punto de vista de Cage, la intencionalidad de los compositores serialistas se impone hasta el punto de producir un efecto que podríamos suponer se percibe como que "alguien está hablando" a través de la música, y que ubica, según Cage, al autor al centro de la experiencia musical (un rasgo europeo) en lugar del auditor (un rasgo norteamericano):

...la rigurosidad de la aplicación del método [serialismo] lleva a una situación alejada de las expectativas convencionales que frecuentemente abre el oído. Sin embargo, las obras europeas presentan una armoniosidad, un dramatismo o una poesía que, refiriéndose más a sus compositores que a sus oyentes, se mueven en direcciones no compartidas por las norteamericanas.⁴⁰¹

Pese a las diferencias entre las propuestas del dodecafonismo-serialismo (teorizado por Adorno), de la música aleatoria (teorizada por Cage) y del trabajo con modelos sonoros derivado de la escuela de la música concreta (teorizado por Mâche), y que se dan en torno a la figura del autor, o más bien, independientemente de cómo se caracterice la función interventora del compositor en la era del "compositor dialéctico" – quien ya no se jacta de ser el creador de sus materiales –, todas defienden una multivocidad de la experiencia auditiva.

Tal concepción de una experiencia auditiva multívoca permitirá al auditor descartar aquellos rasgos conceptuales que pueda percibir como excesos de intencionalidad por parte del autor de

⁴⁰⁰ Pierre Boulez citado por Sergio Rojas (2002:7).

⁴⁰¹ John Cage y Kyle Gann (2013:53). Original en inglés: "...the thoroughness of the method's application bringing a situation removed from conventional expectation frequently opens the ear. However, the European works present a harmoniousness, a drama, or a poetry which, referring more to their composers than to their hearers, moves in directions not shared by the American ones."

una obra musical, o sea, como información que acerca demasiado la experiencia auditiva a una de recepción de un mensaje unívoco. Este tipo de atribuciones dadas al auditor en un contexto de despeje de la “confusión de lo musical con lo lingüístico”,⁴⁰² donde la audición se configura como una instancia de interpretación por parte de una “conciencia desalienada”⁴⁰³, capaz de atender a todo aquello que en la música no se parece al lenguaje,⁴⁰⁴ resultan cruciales para reconsiderar al mapeo de textos como método creativo, permitiendo, por ejemplo, abordar todo aquello que opera en la criptografía musical y que no pertenece a la dimensión semántica, o incluso, como hemos señalado, dar por descartable la narración adjunta de una obra como la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz, como exceso de intencionalidad por parte de su autor.

En los escritos de Mâche, el tipo de multivocidad que se enfatiza en una concepción deslingüizada de la música está anclada al concepto clave de *pensamiento mítico*, definible como una manera de comprensión de la realidad distinta de la racional, y que está marcada por el tipo de ambivalencia presente en los relatos e imágenes míticas propias de la tradición griega (que además guardan similitudes con aquellos de otras tradiciones, sugiriendo rasgos subconscientes universales⁴⁰⁵), que sin embargo, no quedan en estado de suspensión ambivalente, sino que demandan ser interpretados, y luego reinterpretados múltiples veces:

Los arquetipos míticos nos enseñan el funcionamiento espontáneo de nuestro inconsciente. Inevitablemente, despiertan el deseo de una interpretación religiosa, del mismo modo que los sueños han parecido durante mucho tiempo sobrenaturales a los soñadores.

⁴⁰² François-Bernard Mâche (1992:67)

⁴⁰³ Sergio Rojas (2011:52)

⁴⁰⁴ Ver Sergio Rojas (2011:52)

⁴⁰⁵ Como dice Mâche, “No es muy probable que los griegos tuvieran vínculos con Japón y Polinesia, pero tampoco es simplemente el azar lo que hace que los mitos ofrezcan aquí y allá ciertas semejanzas. Hay que admitir que entre los elementos aparentemente puramente culturales los hay que no pueden explicarse completamente de este modo. La mitología (como sistema de narración de cuentos) y la música son tales casos, como tendremos ocasión de descubrir por otros medios.” (Original en inglés: “It is not very likely that the Greeks had links with Japan and Polynesia, but it is not simply chance which causes myths to offer here and there certain resemblances. It must be admitted that among apparently purely cultural elements there are those which may not be completely accounted for in this way. Mythology (as a system of telling tales) and music are such cases, as we shall have the opportunity of discovering through other means.” François-Bernard Mâche [1992:18]).

Pero sus raíces en el instinto no nos eximen de la responsabilidad de dotarlos de significado. Su susurro insistente y enigmático nos inquieta como lo ha hecho desde el principio de los tiempos, aunque esta voz de la naturaleza no nos devuelve una certeza perdida. Aquí encontramos, de hecho, su función interrogadora.⁴⁰⁶

En términos históricos, Mâche asocia la posibilidad de tomar el pensamiento mítico como referente para comprender el fenómeno musical al surgimiento de tecnologías de manipulación sonora que han desplazado a la partitura como intermediario obligatorio entre compositor y sonido organizado:

Esta nueva situación no sólo pone al compositor cara a cara con el sonido, devolviendo al intermediario de la notación a su función primitiva de transmisión de una idea sonora (en circunstancias en que se había convertido en un sistema de signos casi autónomo), sino que también le permite una inmersión directa en su propio inconsciente, al entrar en contacto con esquemas de pensamiento mítico que la actividad consciente se esfuerza en rehuir. Lo que me parece que legitima el interés que tengo por las traducciones simbólicas de los mitos musicales griegos es que el símbolo, como idea global que media entre el inconsciente y el intelecto, es el intercesor normal entre la fuente mítica anterior a toda traducción y los productos conscientes (musicales en particular) de la imaginación. El símbolo es esencialmente múltiple y polisémico; sus significados, expresables en palabras, no han agotado sus diferentes sentidos, que tal vez sólo la música pueda mostrar en su totalidad. En la medida en que la música encarna la infraestructura rítmica de los fenómenos, es esencialmente simbólica.⁴⁰⁷

⁴⁰⁶ François-Bernard Mâche (1992:17). Original en inglés: “Mythic archetypes teach us about the spontaneous functioning of our unconscious. Inevitably they reawaken the desire for a religious interpretation, just as dreams have for a long time appeared supernatural to dreamers. But their roots in instinct do not absolve us of the responsibility of endowing them with meaning. Their insistent and enigmatic whispering troubles us as it has done from the beginning of time, though this voice from nature does not restore to us a lost certainty. Here we find, in fact, their questioning function.”

⁴⁰⁷ François-Bernard Mâche (1992:25-26). Original en inglés: “This new situation not only puts the composer face to face with sound by returning the intermediary of notation to its primitive role of transmitting a sound idea (whereas it had become a quasi-autonomous system of signs), but also allows him direct immersion into his own unconscious, in contact with schemes of mythic thought which conscious activity contrives to avoid. What seems

Continuando con su definición de pensamiento mítico y su pertinencia para tratar el fenómeno musical, Mâche esboza los rasgos que lo diferencian del pensamiento racional:

El pensamiento mítico opera a través de la confusión entre áreas: en medio de estas áreas, la racionalidad intenta desesperadamente erigir las sólidas barreras de definiciones y categorías, para establecer su propio orden. Todo en el mito es ambivalente. Las contradicciones se reabsorben en él, y una imagen y su opuesto pueden intercambiarse constantemente mediante un simple cambio de signo. (...) El pensamiento racional desmenuza, separa, distingue. Tras siglos de intentos, ha logrado dominar el siglo XX generando simultáneamente la geometría simplista y proliferante del formalismo serial en la música y los regímenes políticamente totalitarios en Europa, que le eran hostiles pero que, no obstante, procedían de la misma lógica, una lógica que reduce a los fenómenos sonoros y a los individuos a simples elementos anónimos que pueden combinarse o disociarse a voluntad, y que tiende a convertir la creación artística en algo parecido a la eugenesia. La centralización extrema de las decisiones políticas y la fórmula única que generaría numerosas obras son dos expresiones de la misma ambición racional. Sin embargo, el pensamiento mítico (¡menos mal!) siempre reivindica (de forma encubierta, o explosiva) su derecho a la multiplicidad. Ha reintroducido el número (la Trinidad) incluso en el monoteísmo. Sus conflictos están al margen de toda proposición dialéctica. En Bali, el Barong nunca podrá eliminar al Rangda. Cristo es recrucificado una y otra vez.⁴⁰⁸

to me to legitimize the interest I have in symbolic translations of musical Greek myths is that the symbol as an overall idea mediating between the unconscious and the intellect is the normal intercessor between the mythic source prior to all translation, and the conscious products (musical in particular) of the imagination. The symbol is essentially multiple and polysemous; its meanings, expressible in words, have not exhausted its different senses, which perhaps only music can show in their entirety. To the extent that music embodies the rhythmical infrastructure of phenomena, it is essentially symbolic.”

⁴⁰⁸ François-Bernard Mâche (1992:28). Cita completa en inglés: “Mythic thought operates through confusion between areas: in the midst of these areas, rationality tries desperately to erect the solid barriers of definitions and categories, the better to establish its own order. Everything in myth is ambivalent. Contradictions are reabsorbed within it, and an image and its opposite can constantly be interchanged by a simple switch of sign. (...) Rational thought slices up, separates, distinguishes. After centuries of attempts, it has succeeded in dominating the 20th century by simultaneously generating the simplistic, proliferating geometry of serial formalism in music, and politically totalitarian regimes in Europe which were hostile towards it but which nonetheless proceeded from the same logic - a logic which reduces sound phenomena and individuals to simple, anonymous elements to be combined or

En otros pasajes, Mâche matiza – aunque muy levemente – estas afirmaciones sobre los serialistas, al precisar que se refiere a “sus exponentes más mediocres”, que despliegan “la aridez” del método como uno de “organización puramente formal”.⁴⁰⁹ Pese a la alta determinación del proceso serialista, cabría poner en duda su reducción a mero pensamiento racionalista, dado que la “rigurosidad con que se aplica el método” constituye sólo una etapa de generación de materiales, con los que luego el compositor deberá trabajar, delineando los arquetipos de la imaginación que vea surgir en las sonoridades inéditas aportadas por el proceso. El ejemplo del hexacordio (y también criptograma) S-A-C-H-E-R en el caso de Boulez sirve para ilustrar esto, tanto en el campo del serialismo como del mapeo de textos: un método procedimentalmente restrictivo y racional – aunque entregado a lo azaroso de la criptografía musical – lleva a la aparición de un acorde que activará la imaginación compositiva de Boulez, motivando su uso en sucesivas obras.

Así, la tarea “mayéutica” se da también en esta corriente estética, frente a la cual es clave entender, al igual que en el proceso de composición en base a mapeo de textos, que una generación prácticamente automática de materiales musicales no equivale a una composición automática de la obra, y tampoco implica necesariamente un mero trabajo con los signos musicales carente de instancias de interacción directa con el sonido. Si fuese así, estaríamos ante una aplicación “mediocre” de un proceso autolimitado y generativo como el serialismo; concediendo que en contados casos las reglas predeterminadas por el mismo compositor pueden producir resultados inmediatamente satisfactorios al oído – operando dentro del ámbito del “arte generativo” –, su uso como manera de dar con sonoridades “posiblemente inéditas”, que activan la imaginación y el trabajo del compositor dialéctico, lo distingue de una simple receta para hacer música (esto lo

dissociated at will, and which tends to make artistic creation into something approaching eugenics. The extreme centralization of political decisions and the single formula which would generate numerous works are two expressions of the same rational ambition. However, mythic thought (thank heavens!) always revindicates (surreptitiously, or explosively) its rights to multiplicity. It has reintroduced the number (the Trinity) even to monotheism. Its conflicts are uninformed by all dialectic propositions. In Bali, the Barong can never eliminate Rangda. Christ is recrucified over and over.”

⁴⁰⁹ François-Bernard Mâche (1992:23). Original en inglés: “The aridity of serialism as a purely formal organization in the work of its most mediocre exponents.”

podrá constatar cualquiera que intente componer con el método). Una vez generados los materiales sonoros, comienza el trabajo de composición, y ahí el compositor debe entrar en contacto con el sonido.

Un riesgo similar de arte mediocre podría desprenderse del uso de técnicas literarias generativas y autolimitantes, con el fin de producir textos automáticamente, pretendiendo que su resultado sea arte sin que medie una instancia de edición: el método del *cutup* de Burroughs y Gysin, por ejemplo, se introdujo como un procedimiento experimental disponible para cualquier persona que quiera intentarlo⁴¹⁰— en un espíritu de anulación de la voluntad del autor propio de la misma época de la “autoanulación” cageana, donde la dialéctica entre creador y eventual material se da en el establecimiento de límites para el surgimiento espontáneo de éste — pero su uso en la práctica creativa aporta más bien un material inicial para el trabajo de escritura. David Bowie, un conocido usuario de este método, explica en una entrevista con la BBC en 1997 que luego de hacer funcionar el proceso de manera computacional, obteniendo varias páginas de frases, "o bien tomo frases al pie de la letra, tal y como las suelta, o puede que haya algo dentro de una frase que provoque una idea".⁴¹¹ Así también, en una versión web del método cut-up, incluida como una aplicación llamada *The Cut-Up Machine* en el sitio languageisavirus.com, que ofrece herramientas para “curar el bloqueo del escritor” (*writer’s block*)⁴¹², se describe el método como una instancia de inspiración para la escritura:

The Cut-Up Machine mezcla las palabras que introduces en un formulario, utilizando las técnicas descritas en el método Cut Up de William S. Burroughs y el dadaísmo. Esto

⁴¹⁰ En su libro *The Third Mind*, Burroughs y Gysin explican que los “cut-ups son para todo el mundo. Cualquiera puede hacerlos. Es experimental en el sentido de ser *algo que hacer*. Aquí y ahora mismo (*right here, write now*)”. Original en inglés: “Cut-ups are for everyone. Anybody can make cut-ups. It is experimental in the sense of being *something to do*. Right here write now.” William Burroughs y Brion Gysin (1979:31)

⁴¹¹ David Bowie (1997). Original en inglés: “I’ll either take sentences verbatim as it spews them out, or there might be something within a sentence which triggers off an idea.”

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=6nlW4EbxTD8>

⁴¹² Cita completa en inglés: “The Languageisavirus.com website exists to cure writer's block and inspire creativity. You can choose from a multitude of interactive writing games, story writing activities, poem generators, fun writing prompts and creative writing exercises!”. Fuente: <https://www.languageisavirus.com/>

crea nuevas y a menudo sorprendentes yuxtaposiciones de palabras que pueden inspirar la creatividad.⁴¹³

Pese al riesgo de tornar procesos autónomos en creadores automáticos de arte mediocre, sin ningún esfuerzo por parte del autor, cabe considerar que en el caso del arte generativo gran parte de este esfuerzo es puesto en las etapas previas a la generación del material, las que en el ámbito del mapeo de textos corresponden a la de (1) elección del texto y (2) definición de condiciones de mapeo. Por lo tanto, existen procesos creativos en el ámbito del arte generativo que se presentan decididamente como “experimentales”, donde el valor de la obra estará justamente en la capacidad de quien cree el proceso generativo de prever resultados interesantes, lo cual exige algún grado de experiencia con la materialidad artística real – con el sonido real, o con el comportamiento de las palabras en un texto –, algo que abordaremos en el capítulo sobre *Autolimitación creativa*. Pero esto difiere totalmente del tipo de acercamiento de quien simplemente confía un resultado novedoso a un proceso generativo preexistente (aunque nunca se puede cerrar totalmente la puerta a la ínfima posibilidad de que una iniciativa creativa mediocre tropiece con una obra de valor generada automáticamente, ahí donde el azar se transforma en suerte).

En el ámbito de la escritura autolimitada, que se separa de la noción de azar – como veremos también en el capítulo sobre *Autolimitación creativa* –, el Oulipo ha reconocido que su tarea principal es la de producir constricciones, y “proponerlas a entusiastas de la composición literaria”, es decir, que la tarea de escribir es independiente y posterior a la de la elaboración de una cierta restricción literaria. “Como grupo” aclara Jacques Roubaud en una conferencia titulada *The Oulipo and Combinatorial Art* (1991) incluida en el libro *Oulipo Compendium*, “el Oulipo no cuenta entre sus objetivos principales la creación de obras literarias”.⁴¹⁴ Esta distinción entre

⁴¹³ Original en inglés: “The Cut-Up Machine mixes up the words you enter in a form, using the techniques described in William S. Burroughs Cut Up Method and the Dadaism. This creates new and often surprising juxtapositions of words that can inspire creativity.” Fuente: <https://www.languageisavirus.com/cutupmachine.php>

⁴¹⁴ Jacques Roubaud en Harry Mathews, Alastair Brotchie y Raymond Queneau (2005:38). Original en inglés: “21. The aim of the Oulipo is to invent (or reinvent) restrictions of a formal nature (contraintes) and propose them to enthusiasts in composing literature. 22. An initial misunderstanding can thus be eliminated at once: as a group, the Oulipo does not count the creation of literary works among its primary aims.”

la creación de métodos y la creación de obras, que ya cité en el Capítulo 1 en el contexto de una descripción del grupo francés, recalca a su vez la importancia de comprender los procesos creativos autolimitados en términos de instancias sucesivas, en las que la incidencia de la intencionalidad – y la imaginación – del autor va variando, en el diálogo con el material autónomo.

Por último, en el ámbito de la composición en base a modelos sonoros, un riesgo de mediocridad artística podría yacer en la pretensión de hacer música mediante un simple traspaso desde el entorno sonoro al medio musical. “El modelo elegido por el compositor debe imponérsele como una orden irresistible para desarrollar su potencial, y no como una solución cómoda para el ensamblaje de sus materiales”⁴¹⁵, nos dice Mâche, aludiendo al tipo de “susurro insistente y enigmático” con que esbozos de sentido aparecen en el sonido, demandando ser revelados mediante una “mayéutica”.

A excepción del caso del arte generativo, que otorga valor al azar, y donde un trabajo no mediocre puede darse en la efectiva elaboración de procesos capaces de producir resultados valiosos – lo cual, como hemos dicho, requiere cierta experiencia previa con la materialidad de la obra de arte, que permita prever los potenciales devenires del proceso –, en la mayoría de estos casos hipotéticos de arte mediocre vemos un patrón en común: se confía en que las operaciones en el ámbito de la abstracción teórica se harán cargo del resultado material (sonoro en el ámbito de la música), sin caer en cuenta de la necesidad de una instancia de composición propiamente tal, donde en el caso musical el compositor toca, escucha, edita (borra), enfatiza, atenúa, e incluso crea algunos (o muchos) elementos desde cero, que le han sido sugeridos por las instancias anteriores – más teóricas – del proceso creativo.

Así, ya sea a la manera premonitoria del arte generativo o a la relación dialéctica que enfrenta a la subjetividad creativa a materiales ya generados, en los procesos que obtienen sus materiales a partir de métodos autolimitados y generativos se da una instancia de praxis creativa donde los

⁴¹⁵ François-Bernard Mâche (1992:169). Original en inglés: “The model chosen by the composer must impose itself on him like an irresistible order to develop his potential, and not as a convenient solution to the assembly of his materials.”

materiales surgidos en la instancia teórica se tornan tangibles, dejando de ser el tipo de configuraciones abstractas e intercambiables (a las que Mâche llama despectivamente “materiales”), para transformarse en realidad tan perceptible y tangible como los materiales de las artes plásticas – pintura, greda, mármol, bronce, etcétera –, que en el caso de la literatura serían palabras que configuran un contexto específico (ya no palabras sueltas), y en el caso de la música serían vibraciones sonoras reales.

En suma, allí donde opera una dialéctica entre intención creativa y material autónomo, aún si estos surgen de un proceso racional autolimitado y generativo, hay lugar para una labor mayéutica que apunte al “objetivo esencialmente efímero” de captar un “esbozo de sentido para ayudarle a revelarse, teniendo cuidado de no sustituir este pequeño milagro del encuentro por demasiadas de las convenciones de un discurso en el que se integraría más o menos fácilmente”⁴¹⁶, como afirma Mâche, en relación al trabajo con modelos sonoros.

Conciencia desalienada, pensamiento mítico, escucha heroica

El concepto de mayéutica se puede aplicar a su vez a la definición de la tarea del intérprete musical – el instrumentista –, a quien le corresponde dar un énfasis particular a ciertos elementos que considere relevantes, oscilando entre la intención del compositor y su propia interpretación, palabra que en este caso significa a la vez una exégesis particular y una ejecución instrumental de

⁴¹⁶ François-Bernard Mâche (1992:172). Original en inglés: “When the sound form emerges from chaos and is imposed with force, although in stippled design, so to speak, one has to catch this rough outline of meaning to assist it in revealing itself, while being careful not to substitute for this small miracle of the encounter too many of the conventions of a discourse in which it would be integrated more or less easily. How can one achieve this essentially ephemeral goal? Either by recording, which will permit the rediscovery at will of the essential sound figure by recreating the conditions for listening which had caused it to emerge; by notation, which supposes all the resources of craftsmanship, which from this stage becomes an indispensable skill. In fact the revelation of the model can rarely happen without a judicious intervention from the intermediary which the composer remains. If the world has a latent meaning, there must be specific maieutics to manifest it to everyone.”

los signos en la partitura, en los mejores casos, y en la medida en que lo ésta lo permita, moviéndose dentro de un marco interpretativo donde opera la conciencia desalienada adorniana y el pensamiento mítico mâchiano.

Por otra parte, en el ámbito de la escucha, el lugar del pensamiento mítico puede entenderse a la luz de la siguiente cita de Mâche:

El encuentro profundo entre el pensamiento y el sonido, ya se produzca este último bajo el aspecto de sonidos clásicos o inauditos, de ruidos insólitos o familiares, probablemente sólo tiene lugar cuando se reanima la fusión primordial entre el pensamiento espontáneo y la percepción (actual o memorizada) del entorno, y cuando la música se convierte así en la herramienta de aprehensión, de comprensión, incluso, del mundo, al mismo tiempo que de placer. Este encuentro es el propio fenómeno musical en su sentido más amplio.⁴¹⁷

La relación entre el pensamiento y el sonido parece establecerse en términos de una dialéctica que sucede a la del compositor y sus materiales, y que se da entre auditor y obra, en la instancia de audición que podríamos caracterizar por la captación de “esbozos de sentido” y que puede oscilar entre atender a la dimensión material o a la dimensión conceptual de la obra. Con respecto a la figura del auditor, a la conciencia desalienada adorniana y al pensamiento mítico mâchiano podemos agregar la noción de “escucha heroica” de John Cage, concepto que el compositor Kyle Gann precisa en relación a las “nueve emociones indias permanentes, o rasas,” de las que Cage habría aprendido leyendo al filósofo y especialista en arte oriental Ananda Coomaraswamy (1877-1947), y “en cuyo contexto heroico connota una disposición a aceptar lo que sea.”⁴¹⁸

⁴¹⁷ François-Bernard Mâche (1992:168-169). Original en inglés: “The profound encounter between thought and sound, whether the latter occurs in the aspect of classical or unheard sounds, of unusual or familiar noises, probably only takes place when the primordial fusion between spontaneous thought and the perception (actual or memorized) of the environment is reanimated, and when music thus becomes the tool of apprehension, of comprehension, even, of the world, at the same time as of pleasure. This encounter is the musical phenomenon itself in its widest sense.”

⁴¹⁸ John Cage y Kyle Gann (2013:xxiii). Original en inglés: “Cage urges for the heroic listener, and he uses that word in the sense of the nine Indian permanent emotions, or rasas, that he would have read about in Coomaraswamy (erotic, heroic, odious, furious, mirthful, terrible, pathetic, wondrous, and tranquil), in which context heroic connotes a willingness to accept whatever must be.”

La diferenciación entre música y lenguaje marca un punto de encuentro entre diversas corrientes estéticas del siglo XX, que se traduce en conceptos como conciencia desalienada, pensamiento mítico y escucha heroica, cada uno surgido de un contexto teórico y estético distinto, pero todos aplicables a una disposición de escucha que enfatiza la multivocidad de la obra de arte, y eventualmente de la experiencia sensible en general. Aun adhiriendo a una concepción del arte que releva su dimensión multívoca material, y adoptándola vía Mâche como un antecedente que permite tomar modelos lingüísticos para la creación musical sin necesidad de comunicar nada⁴¹⁹— lo que a su vez permite una consideración del impacto material de la criptografía musical como método de mapeo de textos —, cabe considerar el hecho de que en una situación real la audición no se enfoque únicamente en la dimensión material o en la dimensión conceptual de la obra de arte, sino que oscile entre ambas.

En su ensayo *Music, Affect, Method, Data: Reflections on the Carroll Versus Kivy Debate*, el psicólogo Vladimir J. Konečni comenta el debate entre el filósofo Noel Carroll y el musicólogo Peter Kivy, que tuvo lugar en 2007, y que “abordó cuestiones fundamentales en la relación entre música y afecto.” Al referirse a un tipo de auditor “canónico” propuesto por Peter Kivy, que se concentra en lo estructural (en la dimensión material) en lugar de lo conceptual, Konečni observa lo siguiente:

...la austeridad y rigidez de la escucha canónica formalista es filosóficamente atractiva pero logísticamente imposible: En resumen, no se sitúa de forma realista en la vida musical. En una de las declaraciones citadas, el propio Kivy dijo que el oyente canónico formalista debería "concentrarse lo mejor que pueda en lo estructural". Esto recuerda a un monje que se ordena fervientemente a sí mismo no desviarse hacia pensamientos impuros en su oración.⁴²⁰

⁴¹⁹ “Esta ausencia de comunicación, lejos de preocuparme, está a disposición de la música tal como se concibe en la época y el lugar en que me toca trabajar”, dice Mâche. (Original en inglés: “This absence of communication, far from worrying me, is at the disposal of music such as it is conceived in the time and place where I happen to work.” François-Bernard Mâche [1992:66-67]).

⁴²⁰ Vladimir J. Konečni (2013:185). Original en inglés: “Kivy’s formalist canonical listening obviously can happen and even should happen (he thinks of some of the key aspects in normative terms, and I tend to agree). But to what

Una situación de escucha real revela la ubicación del auditor, en la tensión entre la dimensión ideal y material de la obra musical. La escucha contempla aspectos de ambas dimensiones, contenidas en la obra de arte. Pero ante la necesidad de despejar la “confusión entre lo musical y lo lingüístico” (a la que alude Mâche) al momento de considerar al mapeo de textos como método de creación musical, y a su vez constatando una preponderancia histórica de la concepción que resalta lo lingüístico de lo musical – desde el *stile rappresentativo*, que según Adorno “guió la racionalización de la música para que dispusiera de su semejanza con el lenguaje”⁴²¹ –, cabe enfatizar el rasgo multívoco, que es lo que distingue al arte de un medio de comunicación, a decir, la emergencia de la dimensión material, que “desencadena” a la obra de arte “de la condición de mero significante”.⁴²²

En el mapeo de textos, la tensión entre la dimensión material y conceptual está inserta en el proceso, al permanecer el contenido semántico, tras la proyección de la materialidad textual al ámbito musical, como una presencia subyacente capaz de informar al proceso creativo. Y aún sin mapeo esta capacidad de informar se puede dar, en una situación de relegación de lo semántico no dada por un proceso de “distracción” de lo semántico a lo material del texto (propio de la criptografía musical), sino en uno de voluntario enfoque en la materialidad musical multívoca por parte del auditor, aplicado a obras con contenidos textuales anexos donde, informando o no

proportion of serious classical music listeners does it happen? And how often, with what regularity? Also, does it happen every time such a listener chooses to listen to a particular piece? Does it mean that all the movements of a piece must be heard in one sitting from beginning to end? No bathroom breaks and no getting up for coffee (or cognac)? No answering the phone or a question from a spouse or child? And what happens if the formalist, in the midst of canonical listening, catches himself tapping his foot, or having an unintended visual image, or remembering something about the last time he heard the piece? Does he immediately stop listening and start from the beginning (maybe after taking a cold shower to chastise himself)? What if any of these transgressions were to happen to the formalist canonical listener at a live concert? Would she have to leave and come back after the intermission? And, finally, there is the key question—but I will leave it for the final section of the article when I discuss the situation in which Kivy and I are both moved by superb absolute music, he to “ecstasy” and I to “aesthetic awe.”

The point of this series of questions is to illustrate that the austerity and rigidity of formalist canonical listening is philosophically attractive but logistically implausible: In short, it is not realistically situated in musical life. In one of the quoted statements, Kivy himself said that the formalist canonical listener should “concentrate as best he can on the structural” (italics added). This reminds one of a monk fervently ordering himself not to stray to impure thoughts in his prayer.”

⁴²¹ Theodor Adorno (2006:658)

⁴²² Sergio Rojas (2011:52)

a la escucha, son capaces de impactar a la creación musical con resultados sonoros multívocos sorprendentes.

Correlato programático relegado al proceso de composición.

Siguiendo una concepción de música desligada de una confusión con lo lingüístico, donde la obra musical aparece ante el auditor de manera multívoca, es posible reconsiderar a la tradición de la música programática, desde la posición de un auditor que se toma la libertad de desestimar el correlato textual programático para enfocarse en lo puramente musical. En ese caso, podemos pensar en el correlato como relegado al ámbito del proceso de composición, es decir, a la instancia de relación entre el compositor y sus materiales, donde un compromiso autoimpuesto con un contenido extramusical es capaz de jugar un rol crucial como guía del proceso creativo, motivando una búsqueda de sonoridades y de despliegues formales que puede llegar a tener resultados muy novedosos, e incluso revolucionarios.

Ya anticipábamos esta posibilidad de considerar el impacto material del correlato programático en relación a la *Sinfonía Fantástica* (1830) de Berlioz en el Capítulo 1, como una obra donde la intención de materializar musicalmente un programa marcadamente romántico había resultado en el surgimiento de una serie de recursos orquestales y formales inéditos. Con respecto a la figura de Hector Berlioz, cuyo desarrollo del color orquestal le ha dado un lugar especial en la historia de la música, tanto por el nivel de detalle orquestal de sus obras como por la compilación de diversos recursos técnicos en su influyente *Gran Tratado de Instrumentación* (*Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*, 1844), Theodor Adorno hace notar una dicotomía entre la intención del compositor francés de ligar a la música a un espíritu literario programático y su trabajo en la dimensión puramente tímbrica, que podemos iluminar bajo una óptica de relegación del correlato programático al proceso de composición, que considera su impacto en la dimensión material – específicamente tímbrica, en este caso:

Berlioz, byroniano en su actitud, se estilizaba como soñador fantástico, romántico también según cierto irracional gesto musical. Sin embargo, la emancipación de la orquesta que perseguía, la incipiente tendencia a la tecnificación, era antirromántica.⁴²³

Más adelante Richard Strauss (1864-1949), quien fuera otro gran orquestador, ampliaría el tratado de Berlioz, aportando un prefacio.⁴²⁴ En el trabajo compositivo del propio Strauss encontramos un desarrollo del poema sinfónico – con obras cruciales como *Also sprach Zarathustra* (1896) –, un género que materializa la intención de hacer participar a una temática literaria como catalizador del proceso de creación musical, y que Mâche ubicaba en una genealogía de música expresiva conducente retrospectivamente hasta la ópera.⁴²⁵ Dentro de este género, un ejemplo notable del impacto material del correlato programático relegado al proceso de composición lo encontramos en el *Don Quijote* (1897) de Strauss, para cuya segunda variación, titulada “La victoriosa lucha contra el ejército del gran emperador Alifanfaron” (*Der siegreiche Kampf gegen das Heer des großen Kaisers Alifanfaron*) el compositor ideó colores y acordes insólitos que representan los balidos de un ejército de ovejas en el medio orquestal, dando con disonancias armónicas y especificidades tímbricas – por medio del uso de sordinas en los bronce y tremolando en las cuerdas – gracias a la presencia subyacente de la novela de Miguel de Cervantes en la instancia creativa.

A propósito de la misma obra, Adorno observa cómo, en el plano formal, “la cómica infinidad de los intentos de Don Quijote de hallar el sentido en el mundo separado cuaja en variaciones,”⁴²⁶ lo cual revela la acción del correlato en un nivel estructural: un rasgo de repetición variada de la narración da su forma a la obra musical. En este caso, la forma adoptada para plasmar el programa es una fija y tradicional, la de las variaciones, lo cual también ocurre en otro poema sinfónico de

⁴²³ Theodor Adorno (2006:136-137)

⁴²⁴ Ver Hector Berlioz (2013)

⁴²⁵ Francois-Bernard Mâche (1992:53). Cita ya mencionada en inglés: “The Dialogue of V. Galilei, which in 1581 made a case for monody as against polyphony, was already returning to individual expression, which in the French Chanson and Italian Madrigal had objective value, and from a great distance it opened the route which led from opera to the symphonic poem.”

⁴²⁶ Theodor Adorno (2011:271).

Strauss, *Las alegres travesuras de Till Eulenspiegel*, op. 28 (1895), cuyo personaje principal “regresa una y otra vez, mortal-inmortalmente lo mismo que la variopinta apariencia en la vida”, como observa el mismo Adorno, lo cual Strauss tomó como una sugerencia para dar a la obra una forma de rondó.⁴²⁷ Así, vemos cómo el texto puede definir no sólo momentos individuales que “expresan algo simbólicamente”⁴²⁸, sino también el despliegue formal total de una obra.

Al considerar el impacto material de la incorporación de contenido textual en una obra musical, un caso ineludible por su relevancia histórica lo constituye el cuarto movimiento del *Cuarteto de cuerdas N°2* (1908) de Arnold Schönberg, donde la necesidad de plasmar musicalmente la frase “Siento el aire de otros planetas” (*Ich fühle Luft von anderem Planeten*), del poema *Entrückung* de Stefan George, llevó a la creación de una música atonal totalmente revolucionaria que, según Adorno, marca el surgimiento de la nueva armonía – aquella que posibilitará el posterior desarrollo del dodecafonismo y serialismo que definieron la estética musical del siglo XX.

En el último movimiento del Cuarteto en fa sostenido menor los nuevos acordes son admitidos literalmente como alegorías de otro planeta. La nueva armonía surgió, por consiguiente, tanto en el elemento de lo inexpresivo en sentido enfático como en el de la expresión, tanto en lo hostil al lenguaje como en lo lingüístico, si bien este elemento hostil al lenguaje, ajeno al continuo del idioma, sirvió una y otra vez él mismo a algo lingüístico de grado superior a la articulación del todo.⁴²⁹

Pese a no constituir un ejemplo de música programática, dado que su texto está incluido en la obra misma por medio de una parte vocal, esta pieza de Schönberg sirve para ilustrar el impacto que puede tener un correlato extramusical en el proceso de composición, impacto que en este caso traspasó los bordes de la obra, llegando la sonoridad de “otros planetas” a motivar la sistematización del dodecafonismo, como alternativa al sistema tonal, que había reinado por cuatro siglos.

⁴²⁷ Theodor Adorno (2011:271).

⁴²⁸ Theodor Adorno (2006:661-662)

⁴²⁹ Theodor Adorno (2006:663).

Asimismo, Adorno expresa, en su propia manera, la tensión entre lo musical y lo lingüístico que lleva a esta revolución sonora, conducente a una “nueva música”, surgida “contra la tendencia conservadora de afirmar preponderantemente la semejanza de la música con el lenguaje”⁴³⁰ (en palabras de Sergio Rojas), pero cuyo evento fundador se da en el contexto de la representación musical de un texto: “los nuevos acordes son admitidos literalmente como alegorías de otro planeta”⁴³¹.

Volviendo atrás en el tiempo, hacia el momento del Barroco italiano temprano que hemos identificado como período clave para la cimentación de una asociación entre música y lenguaje, encontramos revoluciones sonoras similares motivadas por la presencia de contenido textual, de la mano de la intención barroca de hacer de la música un medio de representación, tanto de los afectos como de situaciones, objetos e incluso de otros instrumentos musicales. Rebecca Cypess, cuyo artículo *Esprimere la voce humana: Connections between Vocal and Instrumental Music by Italian Composers of the Early Seventeenth Century* ya hemos citado al hablar del traspaso de elementos expresivos de la música vocal a la instrumental, observa lo siguiente:

...en el repertorio de los años 1610 y 1620, los instrumentistas a veces usan su virtuosismo de manera teatral; en momentos adoptan roles, imitan sonidos de la naturaleza y de otros instrumentos, usan la puesta en escena, el movimiento y la utilería para definir su interacción con la audiencia, y llaman la atención sobre el acto de ejecución musical de una manera autoconsciente.⁴³²

Una de las obras instrumentales que ilustra de manera más llamativa esta intención representativa barroca es el *Capriccio stravagante* (1627) del violinista Carlo Farina (ca.1600-1639), cuya propuesta musical es comparada por Cypess con los planteamientos del cantante y compositor Jacopo Peri (1561-1633) en torno al *stile rappresentativo* vocal:

⁴³⁰ Sergio Rojas (2004:22)

⁴³¹ Theodor Adorno (2006:663)

⁴³² Rebecca Cypess (2010:220)

...tal como Peri pide a quienes canten su recitativo que “imiten en canto a una persona hablando”, Farina invita a sus instrumentistas a imitar incluso los sonidos más comunes, desde instrumentos folclóricos hasta ladridos de perros. Mediante el empleo de técnicas virtuosas y novedosas – y un sentido del humor – el consorte de violines actúa de otros instrumentos musicales y criaturas variadas, asumiendo personajes e imitando ruidos, aún si los resultados sólo se aproximan a sus modelos – de manera similar a como el recitativo se acercaba al habla.⁴³³

Continuando así con nuestro ejercicio de relegar el contenido representado al proceso de composición, y que en el caso del *Capriccio stravagante* trae a la mente a perros, gatos, instrumentos folklóricos, voces humanas, y otros referentes sonoros, podemos rescatar la gran diversidad de recursos instrumentales que surgen motivados por el desafío de representación sonora,⁴³⁴ y que puede ser pensado, además, como estrategia de autolimitación. Técnicas extendidas como *col legno* (tocar frotando las cuerdas con la madera del arco), *sul ponticello* (frotar el arco cerca del puente, produciendo un sonido metálico, rico en armónicos), *glissando* (deslizarse de una nota a otra, en un movimiento continuo) o dobles cuerdas (tocar más de una cuerda a la vez), que responden en el proceso de composición a una intención representativa, resultan en el plano sonoro multívoco en una expansión de la paleta tímbrica del instrumento, presentándose como novedades “extravagantes” en la época,⁴³⁵ e incluso llegando a constituirse como recursos característicos de la llamada “nueva música” a partir del siglo XX; o sea, manteniendo su cualidad novedosa por tres siglos.

⁴³³ Rebeca Cypess (2010:210).

⁴³⁴ Como explican los musicólogos Daniel Barolsky y Louis Epstein, Farina “Utiliza el *glissando* (deslizar el dedo arriba y abajo por el diapasón) para representar el maullido de los gatos y los ladridos de los perros, dobles cuerdas para imitar el instrumento popular conocido como zanfona así como el canto disonante de un gallo, *pizzicato* (punteo) para imitar la guitarra española, y muchos otros. El *Capriccio*, de unos dieciocho minutos, presenta un recorrido exhaustivo por un gabinete de curiosidades musical.” (Original en inglés: “He uses *glissando* (sliding the finger up and down the fingerboard) to represent the mewling of cats and barking of dogs, double stops to imitate the folk instrument known as the hurdy-gurdy as well as the dissonant crow of a rooster, *pizzicato* (plucking) to imitate the Spanish guitar, and many others. The *Capriccio*, roughly eighteen minutes in performance, presents an exhaustive tour of a musical *Kunstkammer*.” Daniel Barolsky y Louis Epstein [2020:94]).

⁴³⁵ Ver Peter Allsop (1996:237)

En particular, el *Capriccio stravagante* sentó un precedente en la tradición idiomática del violín, al tratarlo como instrumento armónico capaz de ejecutar dobles cuerdas, un recurso desde siempre asociado al instrumento en su faceta trovadoresca y folklórica, pero no del todo compatible con su uso en música docta, donde se enfatizó tanto su capacidad melódica como su expresivo timbre (en el sentido de una capacidad para producir sutiles variaciones) por su cercanía con la voz humana, recalcada por Giambatista Doni. La intención de Farina de hacer a este instrumento docto imitar instrumentos folklóricos lleva así a una incorporación en la partitura de una faceta que había sido excluida del ámbito de la música de arte, así como ocurrió por un tiempo con recursos instrumentales tan idiomáticos como el *glissando* de trombón,⁴³⁶ o con una infinidad de recursos vocales presentes en músicas de tradición oral pero excluidos por la tradición del bel canto de la música de concierto – algo que se revertiría notoriamente en la música del siglo XX, con la incorporación adicional de otras técnicas extendidas que enfatizan el tipo de timbres ruidosos incorporados por la música concreta y electrónica –.⁴³⁷

Teniendo en cuenta todo esto, y considerando que se trata sólo de un par de ejemplos entre muchísimos otros, podemos pensar en el desarrollo técnico-tímbrico logrado por Farina gracias a la presencia de un correlato en el proceso de composición como comparable al desarrollo armónico alcanzado por Schönberg al intentar plasmar musicalmente el “aire de otros planetas”.

Dada la amplia práctica de representación en el medio musical, la cantidad de obras que se podrían analizar desde esta perspectiva que relega la intención representativa al proceso de composición daría para trazar una historia completa de la música de concierto occidental. En el Capítulo

⁴³⁶ En su texto “Trombone Glissando: A Case Study in Continuity and Change in Brass Instrument Performance Idioms”, el trombonista Trevor Herbert enfatiza la tardía incorporación de este recurso tan idiomático y natural para el instrumento en la música de concierto (*art music*). Ver Trevor Herbert (2010:3).

⁴³⁷ En este sentido, se podría proponer que en el período de traspaso de los valores de la música vocal – melodía y expresividad – al ámbito instrumental, y que coincide con los inicios de una escritura instrumental especializada, se intenta enaltecer a los instrumentos al acercarlos a la voz cantada, alejándolos, por así decirlo, de la condición “animal” en la que se hallan en el ámbito de la música de tradición oral, y operando así la instancia de la notación musical y sus prácticas musicales asociadas como materialización de la noción humanista de la razón como rasgo que separa – tanto en términos de relativa superioridad como de simple desconexión – a la humanidad del resto de la naturaleza. El hecho de que algunos recursos técnicos innovadores ingresen en la obra de Farina como imitación de sonidos de animales parece ilustrar esta idea.

1, mencionamos obras como la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven o los *Cuadros de una exposición* de Músorgski, junto a una serie de obras de Debussy, como ejemplos famosos de representación de contenido extramusical en el medio instrumental, a las que se podrían sumar, además de varias obras de Messiaen, y de un sinfín de obras programáticas, aquellas obras vocales donde el texto, inevitablemente, impacta en la dimensión material. Tal es el caso del *Rapto* de Schönberg, donde el impacto del contenido transmitido al género instrumental del cuarteto mediante la inclusión de una parte vocal además podría compararse con otro momento revolucionario: el de la irrupción de voces al final de la 9ª Sinfonía de Beethoven; otro género instrumental que se amplía para admitir la inserción textual mediante la incorporación de la vocalidad.

Dentro de la tradición representativa, existen piezas donde uno podría argumentar que la posibilidad de relegar el contenido extramusical a la instancia de composición beneficia notablemente a la experiencia de escucha. *Primavera* de las *Cuatro estaciones* de Vivaldi, por ejemplo, cuyos intentos por plasmar la imagen (más que el sonido) de los rayos en arpegios rápidos ejecutados por el violín solista se pueden pensar como momento fundador de una asociación del arpeggio rápido con la electricidad, y que aún aplica en el virtuosismo del rock (especialmente en el metal, y particularmente en el “metal barroco”), contiene un segundo movimiento (*II. Largo e pianissimo sempre*, en do# menor) cuyo motivo de dos notas repetidas se presenta en el programa como una representación absolutamente esquemática del ladrido de un perro en la parte de la viola (ver figura 77). En el plano musical, sin embargo, este motivo aporta un ostinato que añade tensión con un elemento mínimo, radicalmente contrastante a los acrobáticos gestos del violín en otros momentos de la obra, y contrastante también con la intención barroca de poner en escena el virtuosismo instrumental, produciendo un momento musical de elegante calma con una notable economía de recursos.

Pese a que el contenido programático se anuncia en el título del movimiento – “Y luego sobre el prado florido y agradable. Al querido murmullo del follaje y las plantas duerme el pastor de cabras con el fiel perro a su lado” (*E quindi sul Fiorito ameno prato. Al caro mormorio di fronde e*

piante dorme'l caprar col fido can a lato)⁴³⁸ –, y que incluso se fija el significado del motivo en la parte de la viola, señalado en la partitura como “el perro que grita” (*Il cane che grida*)⁴³⁹, ver figura 77), lo cual indica una cierta convicción en la intención representativa del compositor, propongo que esta asociación empobrece notoriamente la experiencia auditiva, dado que la imagen del perro ladrando encausa a la audición a un grado de trivialidad que bordea el absurdo, entre otras cosas, por la torpeza con que el instrumento traduce el complejo sonido del ladrido a dos notas repetidas, en un motivo que además va cambiando de tono según la progresión armónica, llevando a imaginar una voz que canta “guau guau” (por decirlo de alguna manera) en distintos tonos, y que ciertamente distrae de la belleza sencilla del movimiento.

E quindi sul fiorito ameno prato Al caro mormorio di fronde e piante Dorme'l
 IL CAPRARO CHE DORME 85
Largo

Violino principale (mf)

MORMORIO DI FRONDE E PIANTE

Violini I. *pp sempre* (segue)

Violini II. *pp sempre* (segue)

Viola

IL CANE CHE GRIDA
sempre f si deve suonare sempre molto forte e strappato

Caprar col fido can a lato.

Figura 77. Motivo de dos notas que representa el ladrido de un perro en II.Largo de Primavera de Antonio de Vivaldi.⁴⁴⁰ Encuadre del motivo agregado por mí.

A la luz de ejemplos como éste, y aun teniendo en cuenta la manera en que la audición oscila entre la dimensión material y la conceptual, vemos cómo la posibilidad de relegar la conceptual

⁴³⁸ Antonio Vivaldi (1950:13)

⁴³⁹ Antonio Vivaldi (1950:13)

⁴⁴⁰ Antonio Vivaldi (1950:13).

puede elevar la experiencia estética, sobre todo al momento de abordar obras cuyo programa no presenta mayor profundidad literaria, poética o filosófica. En el caso de obras compuestas en base al mapeo de textos, donde se puede generar la expectativa de escuchar una representación sonora del contenido semántico, la disponibilidad de una posibilidad de restar importancia a dicho contenido ayuda a validar el método en cuanto a procedimiento de creación artística, diferenciándolo de una mera intención de tornar a la música en transmisora de mensajes secretos (mero significante) o en juego de ingenio (a manera de enigma), como hemos señalado.

Dadas las dudas en torno a los beneficios que trae esconder la presencia de un texto en el proceso de composición, considerando que forma parte de las circunstancias de su creación, sirve contar con que los auditores estén al tanto de la posibilidad de enfocar su atención en la dimensión material, pudiendo el compositor enfatizar esa dimensión por medio de los procedimientos mismos de su método, al crear una música que se presente como separada de la confusión de lo musical y lo lingüístico, aun si se genera a partir de un modelo textual; como es el caso de Mâche, para quien la presencia de auditores habituados a no esperar que la música comunique algo específico es esencial en la realización de su proyecto artístico. Al estar el auditor dotado de una libertad interpretativa gatillada por la multivocidad de la dimensión material, como momento final de la cadena de creación musical compositor-intérprete-auditor, se reubica la relación dialéctica entre intención y material de la instancia de creación a la de audición, dispersándose la capacidad creativa al transformar al auditor – es decir, a cualquier persona – en creador.

Las ideas de Cage y de otros teóricos como Murray Schafer han intentado cimentar esta noción, de que la audición atenta permite percibir el mundo como si fuese una gran composición,⁴⁴¹

⁴⁴¹ Al inicio del capítulo “Listening” de su influyente libro *The Soundscape : Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, el educador y compositor R. Murray Schafer resume esta concepción de la audición, en relación con el concepto de ecología acústica: ““Todo este libro hasta el presente capítulo ha tenido como tema la ecología acústica, ya que es el estudio básico que debe preceder al diseño acústico.

La mejor manera de entender lo que quiero decir con diseño acústico es considerar el paisaje sonoro del mundo como una inmensa composición musical que se desarrolla incesantemente a nuestro alrededor. Somos a la vez su público, sus intérpretes y sus compositores. ¿Qué sonidos queremos preservar, fomentar, multiplicar?”.

(Original en inglés: “The whole of this book up to the present chapter has had acoustic ecology as its theme, for it is the basic study which must precede acoustic design.

ubicando la experiencia estética en la figura del auditor – en su conciencia desalienada, abierta a una “escucha heroica” cageana donde opera el pensamiento mítico mâcheano – como participante activo. En la misma entrevista donde Cage habla del sonido del tráfico, el compositor ilustra su idea diciendo que no necesita que un sonido pretenda “ser un presidente” o “ser un balde” o estar “enamorado de otro sonido” (frase que gatilla la particular risa de Cage), sino que le basta con que sea un sonido. Matizando la postura cageana que Mâche critica por quitarle a la música su poder simbólico, podemos al menos concordar con Cage que no necesitamos que el motivo de dos notas del segundo movimiento de la *Primavera* de Vivaldi pretenda ser un perro que ladra.

El tipo de conciencia frente al sonido que postulan pensadores como Cage y Murray Schafer es entonces la conciencia de la materialidad sonora, y el tipo de oídos que abre pueden ser apuntados hacia cualquier situación sonora, incluyendo la música, y hacia cualquier música, incluyendo aquellas que han sido concebidas en contextos de alta lingüización. Todo depende de la claridad que tenga el auditor sobre su licencia interpretativa.

A la condición de contar con una audiencia consciente de una concepción multívoca de la música, algo que Mâche da por sentado al hablar del auditor europeo, podemos sumar una situación ciertamente más común, donde los auditores enfrentan la audición de obras musicales con escaso o nulo conocimiento previo, ya sea sobre una obra específica o sobre la práctica y la teoría musical en general, dándose lo que el académico Jaime Donoso llama una “escucha virginal” del “auditor neófito”, como punto original de “una espiral siempre creciente” de conocimientos musicales, que no debería ser perdido de vista, “pues se corre el riesgo de menguar el rol de la intuición o del instinto, que son esenciales en la percepción de la obra de arte”.⁴⁴² Esta situación del auditor neófito cumple automáticamente con la tarea de relegar el contenido programático, sin necesidad de estar consciente de la sofisticada posibilidad de su descarte.

The best way to comprehend what I mean by acoustic design is to regard the soundscape of the world as a huge musical composition, unfolding around us ceaselessly. We are simultaneously its audience, its performers and its composers. Which sounds do we want to preserve, encourage, multiply?” R. Murray Schafer [1994:205])

⁴⁴² Jaime Donoso (2013:56)

De vuelta en la instancia de composición, en lugar de considerar a las innovaciones musicales producidas por la incorporación de contenido extramusical como simples consecuencias de una intención representativa, legible como un exceso de intencionalidad que arriesga empobrecer la experiencia auditiva (el ejemplo del perro), y que a su vez podría llevar al error de subestimar una obra tan esencial como *Las cuatro estaciones*, podemos verlas como pretextos usados por los compositores para dar con situaciones sonoras específicas. Tal como ocurre con los modelos lingüísticos de Mâche, donde se rescata lo fonético y se descarta lo semántico del habla, en el caso de músicas instrumentales concebidas para representar ideas e imágenes, los recursos sonoros se despliegan en un esfuerzo extraordinario por transmitir una idea, ampliando la paleta de sonoridades posibles, al igual como el sonido de la voz humana despliega sus múltiples recursos en el intento de transmitir conceptos, imágenes emociones, etcétera.

En la música de Charles Ives (1874-1954), y específicamente en obras como *Central Park in the Dark* para orquesta de cámara (1906) y *The Unanswered Question* para quinteto de viento, instrumento solista (preferentemente trompeta) y cuarteto u orquesta de cuerdas con sordina (1908), vemos cómo premisas extramusicales le han servido al compositor para materializar situaciones sonoras multidimensionales en las que se superponen distintas músicas, en lo que podríamos pensar como una expansión radical del concepto de polifonía que abarca polimetría (superposición de distintos pulsos) y politonalidad (superposición de distintos centros tonales), y en definitiva resulta en una “polimúsica”, que se podría suponer como el objetivo sonoro final, al cual los modelos escogidos sirven de manera accesoria.

Mientras en *Central Park in the Dark* la situación de “sonidos de la naturaleza” y de “acontecimientos que los hombres escuchaban hace unos treinta años (antes de que el motor de combustión y la radio monopolizaran la tierra y el aire), al sentarse en un banco de Central Park en una calurosa noche de verano”⁴⁴³ produce el fenómeno polimusical a partir de un modelo geográfica,

⁴⁴³Charles Ives (1914). Notas al programa para *Central Park in the dark*, en Erick Christensen (1996:55). Original en inglés: “This piece purports to be a picture-in-sounds of the sounds of nature and of happenings that men would hear some thirty or so years ago (before the combustion engine and radio monopolized the earth and air), when sitting on a bench in Central Park on a hot summer night.”

cultural y temporalmente específico, la situación propuesta en *The Unanswered Question* es más abstracta, y por lo tanto más universal, pudiendo pensarse la evolución de una obra a otra como un paso de depuración de un método para arribar a la superposición de distintas músicas. Donde la primera establece el pretexto para la superposición en una situación urbana de convivencia de diversos sonidos, la segunda lo hace en la desconexión entre un elemento que pregunta y un trasfondo del que se espera una respuesta, siguiendo un modelo musical tan universal – de pregunta y respuesta – que casi no podría hablarse de contenido extramusical, sino más bien de una situación sonora que habita en ese esquivo terreno donde la música se encuentra efectivamente con el lenguaje, en la relación expuesta por Adorno según la cual “la música es análoga al habla no sólo como contexto organizado de sonidos, semejante al lenguaje, sino en el modo de su estructura concreta”, que permite a la teoría musical tradicional conocer “la frase, el sintagma, el período, la puntuación, pregunta, exclamación,”⁴⁴⁴ etcétera.

François-Bernard Mâche habla del tipo de esquemas sonoros universales que ligan efectivamente a la música con el lenguaje, como dato a tener en cuenta en el equilibrio entre una situación musical que se presenta como unívoca y su extremo opuesto, que implicaría una parálisis de la función simbólica de la música:⁴⁴⁵

Es cierto que la idea occidental de la obra como camino cerrado y unívoco no es la única que existe y que es posible. No es menos cierto que las arquitecturas sonoras más fuertes y universales, incluida la forma narrativa por excelencia A B A', están esbozadas en la naturaleza, y que es difícil querer ignorarlas. Es la tradición dualista la que nos incita a invertir los valores, y a reanimar la revolución estética sempiterna en cada generación. La

⁴⁴⁴ Theodor Adorno (2006:657)

⁴⁴⁵ Ver François-Bernard Mâche (1992:193) Original en inglés: “...under what conditions can symbolization, which is the musical phenomenon itself, be produced when the sounds are identified with those which one normally perceives as signals? The Cageian response consists of discarding the question, by postulating as musical ideal the coincidence of the signal and the sign. Experience shows both the utopian and nihilist character of this paralysis of symbolization. It is necessary for the signal to become a sign of something else, a means to something deeper than itself, for reality to become music. The minimal role of the composer is that of mediation: he permits listening, whatever his degree of intervention...”

idea "politeísta" de los modelos incita a otra integración de las formas sonoras descubiertas en la naturaleza entre las que se inventan.⁴⁴⁶

Una noción de creación como proyección, implícita en el trabajo de mapeo de textos, se desencadena de una de creación como representación mediante la posibilidad de relegar el contenido semántico a la instancia de composición, donde se hace posible extender la incidencia del modelo desde el ámbito de lo expresivo hacia el de lo constructivo, e integrar la posibilidad del descubrimiento por la aparición de materiales proveídos de manera autónoma por el proceso, dándose así una dialéctica entre creación y descubrimiento que es análoga a la dada entre intención compositiva y material compositivo.

⁴⁴⁶ François-Bernard Mâche (1992:197). Original en inglés: "It is certain that the western idea of a work as a closed and univocal path is not the only one which exists and which is possible. It is no less certain that the strongest and most universal sound architectures, including the narrative form par excellence A B A', are sketched out in nature, and that there are difficulties in wishing to ignore it. It is the dualistic tradition which incites us to reverse values, and to reanimate the sempiternal aesthetic revolution in each generation. The "polytheistic" idea of models encourages another integration of sound forms discovered in nature among those which are invented."

3.4. Proyección

Creación musical en el papel

En el contexto del tránsito de su obra desde la abstracción al sonido real, Mâche caracteriza la evolución de la notación musical realizando la siguiente observación:

¿Cómo, a partir de una ayudamemoria incompleta y casi clandestina que era en sus orígenes, la notación musical ha inflado sus pretensiones hasta el punto de que los signos han desbancado al sonido significado, como en ciertas elucubraciones manieristas destinadas únicamente a la vista, pero que pretenden ser música? Este formalismo, llevado a veces a extremos absurdos, no es un fenómeno único, sino más bien una tentación resurgente y extremadamente significativa. El paralelismo entre lo que ocurría a principios del siglo XV y a mediados del siglo XX, al principio y al final de los "tiempos modernos", es edificante. En la época de los grandes retóricos y polifonistas franco-flamencos, los manipuladores de signos musicales se vieron superados por la intoxicación. Machaut, en el siglo XIV, superpuso tres textos en sus Baladas. El *ars subtilior*, desde principios del siglo XV, y los polifonistas hasta 1570, aproximadamente, llevaron aún más lejos la complicación gráfica: Tallis, el campeón tardío de estos manierismos intelectuales, acumuló cuarenta partes "reales" en su famoso motete *Spem in alium*, con un sonido que, en consecuencia, se asemejaba a una algarabía indiferente.⁴⁴⁷

⁴⁴⁷ François-Bernard Mâche (1992:80-81). Original en inglés: "How, from an incomplete and quasi-clandestine aide-memoire which it was in the beginning; has musical notation inflated its pretensions to the point where signs have ousted the signified sound as in certain mannerist lucubrations intended for the eye only, while claiming to be music? This formalism, sometimes taken to absurd lengths, is not a unique phenomenon; it is rather a resurgent and extremely significant temptation. The parallel between what happened at the beginning of the 15th century and around the middle of the 20th century, at the beginning and end of "modern times", is edifying. At the time of the great rhetoricians and Franco-Flemish polyphonists, the manipulators of musical signs were overtaken by intoxication. Machaut in the 14th century superimposed three texts in his Ballades. The *ars subtilior* from the beginning of the 15th century, and the polyphonists up to ca 1570 pushed graphic complication further: Tallis, the belated champion of these intellectual mannerisms amassed forty "real" parts in his famous motet *Spem in alium*, with the sound consequently resembling an indifferent hubbub."

Lo que Mâche critica es, en resumidas cuentas, la pretensión de que la partitura, como graficación del fenómeno musical, *sea* música, una confusión que conlleva un devenir de lo musical más atento a su codificación que a su realidad sonora, y que puede compararse con una confusión entre lo musical y lo lingüístico, por conducir a una consideración de la música no tanto en cuanto a fenómeno sonoro, sino más en cuanto a significante. Tanto el reemplazo del fenómeno sonoro por su representación en la partitura como el de la multivocidad musical por la univocidad discursiva comparten el rasgo de un alejamiento de la experiencia real de lo sonoro.

Sin embargo, asumiendo una perspectiva que considere a la notación musical como una herramienta creativa, y no como un equivalente de la realidad sonora – una perspectiva relativamente fácil de tomar, por ejemplo, por parte de cualquier persona que haya ingresado en el estudio y la apreciación de la música desde alguna tradición oral –, podemos hacer el ejercicio de visualizar la misma evolución relatada por Mâche desde una posición completamente opuesta, que permita *valorar* la manera en la cual el desarrollo de la notación musical, como un recurso propio de una cultura musical específica que ha hecho posible un tipo de creación en el papel, y que ha posibilitado el surgimiento de mundos sonoros impensables sin su utilización. Ya anticipábamos una analogía de esta idea al establecer una comparación con recursos de creación literaria como acrósticos, anagramas, pangramas, palíndromos, etcétera, a los que podríamos sumar técnicas de autolimitación como el lipograma (la omisión intencionada de una o más letras en la construcción de un texto) y otros métodos de escritura constreñida como los propuestos por el Oulipo, de los cuales hablaremos luego.

En el caso de la música, y sin profundizar demasiado en el impacto de la notación sobre la tradición musical occidental en particular (que daría material para una tesis completa), el soporte de la partitura ha posibilitado, por ejemplo, el desarrollo de la polifonía y de sus formas asociadas como la fuga, el desarrollo de la conducción armónica mediante el control de las disonancias, el desarrollo del manejo formal del color orquestal, el dodecafonismo, el tipo de superposiciones realizadas por Ives (décadas antes de que esto fuese fácilmente concebible y realizable con medios

fonográficos) – comparables con las superposiciones llevadas a cabo en el *ars nova* por compositores como Machaut, criticado por Mâche –, y múltiples exploraciones creativas, entre las que debemos mencionar aquí, por mucho que se considere generalmente como un recurso marginal, la de la criptografía musical.

Por lo tanto, aun acogiendo la crítica de Mâche al grado de abstracción con que la partitura pretende representar al sonido real, cuyas falencias se revelan particularmente en sus limitaciones para simbolizar el aspecto del timbre, fortalecido con el surgimiento de la música electrónica y concreta,⁴⁴⁸ en ningún caso se puede descartar el enorme potencial de una creación en el papel, que es en gran medida el potencial creativo de la abstracción. Esto, teniendo en cuenta que las sonoridades que pueden surgir de un trabajo en el papel, pese a provenir del plano abstracto que reduce a la sonoridad a signos (en términos desfavorables de Mâche), permitirán igualmente descubrir “esbozos de formas y pensamientos preñados de relaciones con los arquetipos de nuestra imaginación”⁴⁴⁹, en la medida en que la música pensada en el papel se conciba en función de una realización sonora, y no como “elucubraciones manieristas destinadas únicamente a la vista.”⁴⁵⁰

Teniendo en cuenta esta concepción de la partitura como instancia creativa particular, y no como sustituto de la realidad sonora, cabe establecer algunas precisiones con respecto tanto a su función como a su condición de objeto. En términos funcionales, habría que distinguir entre la partitura como ayudamemoria, que fue el uso que motivó su creación para el traspaso de melodías de canto llano preexistentes al papel, y la partitura como soporte de creación, es decir, como medio que

⁴⁴⁸ En la visión de Mâche, “con la erupción de la disponibilidad del sonido real (...), todas las complejidades formales del serialismo se denunciaron como el final de una historia larga, la del contrapunto. Sin duda, el serialismo no ha sido sólo un juego de notaciones resultantes en partituras ilegibles, pero de todas las escuelas estéticas probablemente ha sido la más asidua a definirse y justificarse mediante referencias técnicas a la notación y su historia”. Ver François-Bernard Mâche (1992:81). Original en inglés: “With the eruption of real sound becoming available, (...) all the formal complexities of serialism were denounced as the end of a long history, that of counterpoint. Without doubt serialism has not been just a game of notations resulting in illegible scores, but of all the known aesthetic schools it has perhaps been the most keen to define and justify itself by technical references to notation and its history.”

⁴⁴⁹ François-Bernard Mâche (1992:196-197). Cita ya mencionada en inglés: “If we listen to sounds, we discover outlines of forms and thoughts which are pregnant with relationships with the archetypes of our imagination: one has the impression that the demiurge has not finished his work, and that he needs us.”

⁴⁵⁰ François-Bernard Mâche (1992:80). Original en inglés: “mannerist lucubrations intended for the eye only.”

permite la posibilidad de crear en el papel, y que ha llevado al desarrollo de las exploraciones creativas mencionadas anteriormente. Al mismo tiempo, al considerarla como objeto, es necesario establecer una distinción entre la partitura como obra finalizada, lista para ser llevada de la página al sonido por el intérprete, subsecuentemente recibido y resignificado por el auditor, y la partitura como borrador, es decir, como instancia de bosquejo donde se admite la prueba y el error. Partitura como instancia de trabajo con lápiz y goma en mano.

Como borrador, la partitura puede compararse al croquis arquitectónico, o a los delineamientos preliminares de una obra pictórica, donde el papel se transforma en un campo de experimentación, e incluso de aprendizaje. En el caso de una transcripción, esto es, de la anotación de configuraciones sonoras percibidas, que difiere de la creación de potenciales configuraciones sonoras, el paso al papel permite estudiar un sonido: pensemos en la transcripción no sólo de frases musicales, sino también de fenómenos naturales como el canto de los pájaros. Y esto se da de manera similar a cómo el croquis arquitectónico posibilita la observación del espacio, o a cómo el dibujo científico permite estudiar las características de plantas y otros seres vivos; la acción misma de traspaso se torna proceso de aprendizaje, como ocurre tradicionalmente en la enseñanza de la lectoescritura (pensemos en los dictados, en la enseñanza mimética de la caligrafía, etcétera), en la acción de tomar apuntes en clases, o incluso en la copia o el calco como manera de aprender una disciplina (Richard Wagner aprendió copiando partituras de maestros como Beethoven,⁴⁵¹ mientras que el arquitecto Tadao Ando – un autodidacta – comenzó copiando dibujos de Le Corbusier⁴⁵²).

⁴⁵¹En su autobiografía *Mein Leben* (1870), Wagner recuerda: “Como mi instrucción musical tampoco me sirvió de nada, continué en mi voluntarioso proceso de autoeducación copiando las partituras de mis queridos maestros, y al hacerlo adquirí una pulcra caligrafía, que en años posteriores ha sido a menudo admirada. Creo que aún conservo como recuerdo mis copias de la Sinfonía en do menor y de la Novena Sinfonía de Beethoven.” (Original en inglés: “As my musical instruction also did me no good, I continued in my wilful process of self-education by copying out the scores of my beloved masters, and in so doing acquired a neat handwriting, which in later years has often been admired. I believe my copies of the C minor Symphony and the Ninth Symphony by Beethoven are still preserved as souvenirs.” Richard Wagner [2010:42])

⁴⁵² En una entrevista citada en el libro “Tadao Ando” del autor Philip Jodidio, el arquitecto japonés declara: “Cuando tenía quince años (...) encontré en una librería de viejo un libro sobre la obra completa de Le Corbusier. Copié algunos de sus dibujos, y yo diría que fue así como se inició mi interés por la arquitectura”. Philip Jodidio y Tadao Ando (1998:6).

En el ámbito de la composición musical en base a mapeo de textos, y a diferencia de la transcripción musical tradicional, que toma sonidos del aire y los lleva al papel, la proyección de materiales textuales y otros elementos gráficos a la partitura puede entenderse como una instancia de descubrimiento (aprendizaje) de potenciales sonoridades extraíbles de estructuras no sonoras. Paralelamente, y tal como hemos mencionado, el trabajo de proyección de materiales no sonoros a la partitura requiere de la creación de convenciones nuevas, que permitan suplir las equivalencias normales dadas entre un sonido y su signo musical – altura y duración, principalmente, devenidas notas y figuras rítmicas, complementadas por anotaciones adicionales de articulación y dinámica – por nuevas equivalencias. En este sentido, a la luz de una concepción de transcripción como aprendizaje, podemos ver claramente como se conjugan descubrimiento (aprendizaje) y creación en el proceso de composición en base a mapeo de textos.

Como cambio forzoso de medio, el recurrir a modelos no sonoros para extraer potenciales músicas responde a un enfoque que podría extrapolarse a diversas disciplinas artísticas. Ya hablábamos de la graficación sonora de material estadístico conocido como “sonificación”, y del método de “transposición de coherencia” del artista visual oulipiano Tristan Bastit⁴⁵³, que pese a moverse dentro del medio visual transporta una estructura de una imagen no artística hacia la obra pictórica. De manera similar a cómo la autolimitación, desde siempre asociada a la creación, se puede exacerbar en una elaboración de constricciones autoimpuestas que responden a una concientización del poder de los límites, el cambio de medio, propio de cualquier representación, puede exacerbarse, cambiando en carácter desde una *representación* hacia una *proyección*, en una evolución que marca la diferencia entre mapear y describir discutida en el Capítulo 1, y que a su vez se presenta en la distinción que hace Mâche entre su uso estructural de modelos sonoros y un “impresionismo musical” a la usanza representativa de Debussy y otros.

Mientras en el ámbito estético este cambio forzoso de medio se puede definir como “proyección” en contraposición a la noción de “representación”, desde el punto de vista filosófico puede pensarse en términos de una búsqueda artística que apunta a lo que Sergio Rojas denomina una

⁴⁵³ Harry Mathews, Alastair Brotchie y Raymond Queneau (2005: 313).

“desnaturalización de lo dado”, esto es, en el contexto de su discusión sobre las ideas de Theodor Adorno sobre nueva música:

En la filosofía de Adorno, la nueva música cumple una tarea en la emancipación de la conciencia alienada llevando a cabo lo que podríamos denominar como una desnaturalización de lo dado, esto es, una crítica de su pre-datitud. Reconocemos aquí los grandes motivos de la filosofía crítica, orientada hacia la recuperación de la historia, del trabajo del sujeto, de la reflexión, en la construcción de la realidad y la cultura. Hacer emerger el trabajo del sujeto, esta es la finalidad del pensamiento en sus operaciones críticas.⁴⁵⁴

Rojas explica que este “trabajo del sujeto” en el campo del arte significa “la progresiva conciencia de la materialidad del lenguaje, en que la conciencia desalienada se hace parte esencial de la experiencia estética”⁴⁵⁵, llevando a una emergencia de la “materialidad de la obra” que “se desencadena de la condición de mero significante”⁴⁵⁶, como hemos discutido anteriormente en torno a la relación entre música y lenguaje. Llevado al ámbito de la creación musical en base a mapeo de textos, el trabajo del sujeto en cuanto a gesto de proyección conduce a un contacto con nuevas músicas posibles, alejadas de concepciones pre-dadas, que obliga a una examinación consciente y atenta – desalienada – de sus propiedades materiales. A su vez, podemos decir que en esta práctica creativa se da una doble “desnaturalización de lo dado”, mediante el gesto de girar la atención hacia el texto para descubrir en él aquellas facetas potencialmente musicales que subyacen a su función natural de transmitir un contenido.

Como instancia de creación en el papel, el gesto de proyección permite una inserción en el medio sonoro de cualquier cosa que sea representable en el papel, en miras a una proyección de lo gráfico a lo sonoro que trasciende al signo musical, esto es, que considera la proyección de elementos graficables distintos de los signos musicales, pero cuya legibilidad como música se puede plantear

⁴⁵⁴ Sergio Rojas (2011:52)

⁴⁵⁵ Sergio Rojas (2011:52)

⁴⁵⁶ Sergio Rojas (2011:52)

como proyecto artístico; por lo pronto, la lectura de cualquier página escrita como si fuese música. Un ejemplo de proyección de elementos gráficos no textuales hacia la partitura lo encontramos en los *Etudes Australes* de John Cage, una obra que, como ya mencionamos, surgió en un momento de particular interés por parte del compositor norteamericano en las formas de notación tradicionales, lo cual la transforma a su vez en un ejemplo de rescate del potencial creativo de la partitura, tras su relativa devaluación gatillada por la apertura de las posibilidades de manipulación sonora en el campo de la música electrónica.

El cielo nocturno a la partitura: Etudes Australes de John Cage

Entre 1974 y 1975, John Cage compuso sus *Etudes Australes*, siguiendo un proceso (muy similar al que había utilizado unos años antes en su obra para orquesta *Atlas Eclipticalis* [1961]) que tuvo a Cage calcando los puntos de distintos mapas del *Atlas Australis* del astrónomo checo Antonín Bečvář directamente en hojas de pauta transparentes, de manera de proyectar la ubicación de los múltiples cuerpos celestes a notas dispersas a lo largo de la parte para piano. En un paso posterior, complementó esta acción de traspaso con operaciones de azar asistidas con el I Ching, entregando como resultado final una versión sonora de los mapas de Bečvář, y, por extensión, una suerte de lectura musical del cielo nocturno.

Concebida como una obra para dos manos independientes, *Etudes* está escrita en sistemas de cuatro pautas: las dos superiores asignadas a la mano derecha y las dos inferiores a la izquierda. A primera vista, parece una pieza para dos pianos, presentando en su partitura dos grupos paralelos de pautas dobles, con cada uno abarcando gran parte del rango total del instrumento (ver figura 78,). Sin embargo, en este caso a cada mano se le han asignado ambas pautas de la partitura de una parte normal, cada una debiendo abarcar notas graves (en llave de fa) y agudas (en llave de sol), lo cual exige grandes saltos, para cubrir el extenso ámbito que se le ha asignado, además de frecuentes cruces de manos, en casos en los que la mano izquierda deba tocar notas más agudas

que la derecha. Además, Cage ha especificado en las indicaciones al comienzo de la partitura que cada mano debe tocar su propia parte de manera independiente, sin ser asistida por la otra.⁴⁵⁷



Figura 78: Un sistema de la partitura de *Etudes Australes*⁴⁵⁸

Tal nivel de dificultad responde justamente al carácter de “estudio” (en francés, *étude*) de la pieza, nombre que en la tradición de música de concierto occidental se da a obras para un instrumento solo, que cumplen la función de desarrollar habilidades técnicas específicas. En el caso de *Etudes Australes*, a las dificultades técnicas que surgen del requerimiento de abarcar un rango amplio con cada mano se les suma una dificultad adicional, y particular: la partitura no presenta indicaciones de tempo, barras de compás, figuras rítmicas convencionales (blancas, negras, corcheas, etc.), y tampoco especifica dinámicas ni articulación. Por lo tanto, el intérprete debe resolver todas estas ambigüedades, constituyéndose el acto mismo de interpretación como una habilidad que estos *études* exigen desarrollar.

Compuesta por 32 estudios, que van aumentando gradualmente de dificultad a medida que la obra avanza, *Etudes Australes* es una obra abismante, tanto en su longitud – interpretaciones de la obra completa pueden llegar a durar 4 horas y media⁴⁵⁹ – como en su complejidad técnica. Un

⁴⁵⁷ John Cage (1975:i). Original en inglés: “Each hand plays its own part and is not to be assisted by the other”.

⁴⁵⁸ John Cage (1975:i)

⁴⁵⁹ Como es el caso de una versión grabada por Sabine Liebner, a quien Cage dedicó la obra.

simple golpe de vista a la partitura entrega una abrumadora cantidad de información, con incontables notas dispersas a lo largo del rango total del instrumento (del extremo grave al agudo), presentando, a la vez, una similitud gráfica explícita con la imagen del cielo estrellado, esto es, una textura visual de puntos dispersos en el espacio de la página.⁴⁶⁰ La claridad con que se exhibe esta similitud, complementada tanto por la información entregada por Cage en las notas al comienzo de la partitura, como por el título mismo de la obra – que refiere al *Atlas Australis* –, permite entender a *Etudes Australes* como el resultado de una particular concepción del proceso creativo como proyección, que involucra al intérprete de una manera particularmente activa, al enfrentarlo a un material gráfico que acusa su origen extramusical, y cuya interpretación como música va a depender en gran medida de sus capacidades.

Además de delatar el gesto de proyección, el grado de similitud visual entre los mapas de Antonín Bečvář y la partitura de Cage, como multitud de puntos esparcidos en el papel, da a la obra un grado de iconicidad, reforzado por el título, que permite concebirla como una especie de traducción del cielo nocturno a música para piano, reteniendo características en su realización sonora que remitirán desde el sonido a la imagen de puntos sobre el papel. En este sentido, y al menos en principio, es posible proponer como rasgos característicos del cielo nocturno traspasables al plano sonoro las cualidades de *puntillismo* y *dispersión*.

Una vez en la partitura, la textura visual de puntos del cielo estrellado (*puntillismo*) resultará en la disposición de una infinidad de notas cortas, mientras que la característica dispersa operará ubicándolas de manera errática tanto en el ámbito de las alturas (eje vertical de la partitura) como en el de las duraciones (eje horizontal), generando una serie de eventos sonoros puntuales repartidos a lo largo del rango de alturas del instrumento – podríamos decir, a lo ancho del teclado –, y cuyo surgimiento en el eje temporal será además imprevisible y variable, tanto en su recurrencia como en su densidad armónica (cantidad de notas que suenan en un momento dado). Con respecto al ámbito armónico, tanto la cualidad uniformadora del puntillismo como la dispersión

⁴⁶⁰ Cabe notar que la apariencia puntillista se debe, en parte, a la omisión de figuras rítmicas convencionales, tales como negras, corcheas, semicorcheas, etcétera, cuyas plicas y corchetes harían ver a los puntos dispersos en las partituras como cabezas de notas musicales tradicionales.

errática de las notas contribuirán a imposibilitar la percepción de jerarquías de tonos, ya que las posibles diferencias de duración que podrían establecer tal jerarquía (si unas notas duran más que otras) son anuladas por el puntillismo, mientras que las posibles diferencias en recurrencia de aparición (insistencia en una nota por sobre otras) y en posición (por ejemplo, ciertas notas que puedan asentarse en el registro grave, estableciendo centros tonales) son anuladas por la cualidad dispersa del material de alturas.

Habiendo definido (i) *puntillismo* y (ii) *dispersión* como rasgos elementales proyectables de la imagen del cielo nocturno al ámbito sonoro vía la partitura, podemos identificar una tercera característica, menos esquemática y más sutil que las dos descritas anteriormente, la cual aparece proyectada por Cage a la partitura en un elemento de (iii) *resonancia*, que rellena momentáneamente el espacio entre las notas dispersas y puntuales. Este elemento aparece en la partitura de distintas maneras, por ejemplo, mediante cabezas de notas blancas, que indican mantener una determinada tecla pulsada, o por medio de cabezas de notas con forma de rombo al inicio de cada estudio, que indican mantener pulsada una o más teclas de manera silenciosa, lo cual libera las cuerdas correspondientes a dichas teclas y permite producir en ellas armónicos que vibren por simpatía⁴⁶¹. Tales elementos resonantes, cuyo grado de sutileza no amenaza jamás la claridad de la textura puntillista, remiten a las manchas de luz que tiñen de tonos más claros ciertos segmentos del negro del cielo nocturno.

Curiosamente, tanto puntillismo como dispersión, y resonancia, identificados hasta ahora como rasgos visuales del cielo nocturno e incorporados al discurso musical de *Etudes Australes* por Cage mediante su traducción a la partitura, así como la ausencia de jerarquía entre tonos, son también rasgos prominentes en la estética de la música serialista para piano, como la de Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen – pensemos, por ejemplo, en *12 notations* de Boulez (1945) y en los *Klavierstücke I a VIII* de Stockhausen (1952-1955), por nombrar sólo dos obras emblemáticas y

⁴⁶¹ La vibración por simpatía en el piano consiste en la vibración de una cuerda que se encuentra pasiva, y que se activa por la vibración de otra cuerda, con cuya frecuencia comparte armónicos en su serie. Una demostración empírica muy simple se puede lograr presionando silenciosamente una tecla LA del registro grave y luego tocando otra tecla LA del registro agudo, de manera fuerte y corta (*staccato*). Inmediatamente, se activará un armónico en la cuerda grave, que quedará resonando mientras la tecla correspondiente siga presionada.

bastante anteriores a *Etudes* de Cage –. Así, pese constituir un buen ejemplo de creación como proyección, y de ilustrar de manera clara en qué consiste un “mapeo”, *Etudes Australes* no se aleja sustantivamente de la sonoridad de obras serialistas de mediados de siglo, y en este sentido no constituye un muy buen ejemplo de una música impensable sin el influjo de un modelo, como sería el caso de obras mencionadas anteriormente, tales como las de Ives.

Por el contrario, Cage parece mostrar que gran parte de la música serialista post-weberniana podría escucharse como una representación del cielo estrellado (¿música de otros planetas?), e incluso podríamos tomar la similitud entre cielo estrellado y partitura puntillista y dispersa, junto con la instrucción en la partitura de *Etudes* que indica al intérprete que la música debe “sonar como se ve”⁴⁶², como pie para afirmar que este tipo de obras serialistas suenan como se ve una partitura – una imagen que ilustraría la asociación entre serialismo y notación musical, como medio sin el cual su desarrollo es impensable –. Lo que resulta especialmente relevante es que el ejercicio de Cage pone de manifiesto una sorprendente similitud entre los resultados que se pueden obtener a través de procesos de determinación total del material, como el del serialismo integral, y procesos que dejan espacio importante al azar. Como advierte Ben Etherington (a quien citamos anteriormente en relación a las ideas musicales de Rousseau):

A menudo se ha observado que el serialismo, en el que el compositor decide de antemano todos los parámetros de la composición, puede producir resultados sorprendentemente similares a los de la música "aleatoria", en la que el compositor intenta desentenderse por completo de la toma de decisiones en el proceso compositivo.⁴⁶³

⁴⁶² John Cage (1975:i). Original en inglés: “In a performance the correspondence between space and time should be such that the music “sounds” as it “looks”.”

⁴⁶³ Ben Etherington (2010:34). Original en inglés: “It has often been observed that serialism, in which all compositional parameters are decided by the composer in advance, can produce strikingly similar results to the 'chance' music, in which the composer attempts to withdraw himself altogether from decision-making in the compositional process.”

El modelo elegido por Cage lleva a una música puntillista y dispersa sin centro tonal, similar a la de la estética serialista post-weberniana, ilustrando mediante su ejercicio la similitud de un resultado al que se llega por medio de la autolimitación total o del azar. Pero esta similitud no se debe tanto al rasgo totalmente autolimitado o azaroso del proceso, sino más bien a la elección de una apariencia musical específica, puntillista y dispersa, donde los espacios de silencio son habitados por resonancias. En este sentido, y al igual como observábamos que el proceso de mapeo de textos no garantiza ningún grado de reconocibilidad (iconicidad) del texto fuente en el resultado sonoro, la similitud entre *Etudes* y las obras serialistas post-webernianas se da más por decisiones tomadas por Cage que por el hecho de recurrir al azar: el uso de una articulación *staccato* (puntillista), la densidad de la proyección (que elimina cualquier posibilidad de contar con momentos donde accidentalmente se sugiera una jerarquía de tonos) y el uso tanto de todos los grados de la escala cromática (asociado al cromatismo dodecafónico) como del rango total del piano (asociado al uso de los extremos del piano como rasgo que explota la diversidad tímbrica del instrumento), todas son decisiones que llevan a un resultado sonoro similar al serialismo.

Contrariamente a como se podría pensar, el azar por sí solo no produce necesariamente música melódica, sin jerarquía tonal ni dispersa en el rango total del instrumento; todos estos rasgos que acercan a *Etudes Australes* a la sonoridad de la música serialista para piano provienen tanto de la elección del modelo – equivalente a la instancia de (1) elección del texto – como de la (2) definición de condiciones de mapeo (ya veremos en el ejemplo de un ejercicio realizado por mí, que también proyecta un mapa de estrellas a la partitura – *Mapa astral* (2023) – cómo el resultado puede producir melodías y armonías que no remiten particularmente al serialismo).

Un rasgo que sí distingue a *Etudes* de las obras de sus contrapartes serialistas es el grado importante de indeterminación, reflejado en la ausencia de indicaciones de tempo, barras de compás y figuras rítmicas convencionales (blancas, negras, corcheas, etc.), así como de indicaciones de dinámicas y de articulación, que mencioné anteriormente. Tal cesión de control sobre estos aspectos importantes de la realización musical al intérprete, responden a la idea de negación de la voluntad del compositor que Mâche calificaba como autoanulación (*effacement*). Teniendo en

cuenta este último punto, es posible caracterizar a *Etudes Australes* como una obra que ubica al pianista directamente, o lo más directamente posible, frente al cielo nocturno, a ser leído como partitura. En esta operación es esencial la decisión del compositor de enmudecer, es decir, de dejar de lado sus “gustos y su memoria individual”⁴⁶⁴, transformándose en un mediador que se limita a proyectar el cielo nocturno al atril del piano.

Entre las instrucciones que Cage incluye al comienzo de la partitura de *Etudes*, una que ilustra con particular elocuencia esta operación de enfrentamiento del pianista con la imagen del cielo nocturno es aquella que indica al intérprete que la música debe “sonar como se ve” en la partitura.⁴⁶⁵ De esta manera, al intérprete le es dada la difícil tarea de llevar lo que podríamos llamar el lenguaje del cielo nocturno – puntillista, disperso, y con resonancias ocasionales –, que hasta ahora no ha salido del ámbito visual, al medio sonoro, cuidando preservar sus rasgos esenciales.

Al mismo tiempo, la abrumadora densidad visual de la partitura, en conjunto con la instrucción de hacerla sonar tal como se ve pone en cuestión la posibilidad de que el intérprete asuma un rol “mayéutico”, que podríamos asimilar al gesto de construir constelaciones, esto es, de identificar y delinear en el cielo nocturno formas que hagan surgir los arquetipos de la imaginación. Más bien, en el marco de una concepción de música que pone en primer lugar al auditor, la decisión más acertada del intérprete será probablemente la de trasladar la imagen cruda y multívoca del cielo nocturno directamente al auditor, idea que se ve respaldada por las dimensiones cósmicas de la obra, en términos de nivel de detalle y de duración, como rasgo revelador de una falta de mediación; o al menos de una impresión de falta de mediación.

⁴⁶⁴ Palabras de Cage en el contexto de su conferencia *Composition (To Describe the Process of Composition Used in Music of Changes and Imaginary Landscape No.4)*, donde habla, entre otras cosas de su uso del I Ching, al explicar que permite “crear una composición musical cuya continuidad sea libre del gusto y la memoria individual (psicología) y también de la literatura y las tradiciones del arte”. (Original en inglés: “It is thus possible to make a musical composition the continuity of which is free of individual taste and memory (psychology) and also of the literature and “traditions” of the art”. (John Cage y Kyle Gann [2013:59]).

⁴⁶⁵ John Cage (1975:i). Original en inglés: “In a performance the correspondence between space and time should be such that the music “sounds” as it “looks”.”

La pared de Da Vinci y otras ideas de Mâche sobre proyección

Mientras el modelo usado por Cage en *Etudes Australes* se proyecta de manera aparentemente directa y no mediada a la partitura, produciendo una cantidad de material tan inabarcable como las dimensiones del cielo nocturno, ya veíamos cómo para Mâche la mediación del compositor es esencial para que el modelo se revele como música; “si el mundo tiene un sentido latente, debe haber una mayéutica específica para manifestarlo a todos”,⁴⁶⁶ decía. Una de las alusiones que ilustran de manera más clara el concepto de mayéutica mâcheana está contenida en una frase de Leonardo Da Vinci que Mâche cita en su libro:

La elección del modelo descansa, pues, en primer lugar, en el reconocimiento de una Forma, en el sentido gestáltico, y no en una decisión intelectual. Todo sucede como si un esbozo de sentido reclamara una acción que contribuyera a revelarlo en su totalidad. Uno de los enfoques posibles es el recomendado por Leonardo da Vinci:

Si, como base para imaginar alguna escena, se observan paredes manchadas de marcas, o hechas de piedras de diferentes tipos, se puede ver así en ellas la analogía de paisajes con montañas, ríos, rocas, árboles, llanuras, amplios valles y colinas de disposición variada. También puedes ver en ellos batallas y figuras moviéndose rápidamente, extraños rostros y trajes e infinidad de cosas que podrás refundir en una forma clara y completa. Y esto aparece confusamente en las paredes, como en el sonido de las campanas: encontrarás en sus tañidos todo el sonido o las palabras que puedas imaginar.⁴⁶⁷

⁴⁶⁶ François-Bernard Mâche (1992:172). Original en inglés: “In fact the revelation of the model can rarely happen without a judicious intervention from the intermediary which the composer remains. If the world has a latent meaning, there must be specific maieutics to manifest it to everyone.”

⁴⁶⁷ François-Bernard Mâche (1992:171-172). Original en inglés: “The choice of the model therefore rests firstly on the recognition of a Form, in the gestalt sense. and not on an intellectual decision. Everything happens as if a sketch of meaning were calling for an action which would help to reveal it in its entirety. One of the approaches possible is that recommended by Leonardo da Vinci: If, as a basis for imagining some scene, you look at walls stained with marks, or made of stones of different kinds, you can thus see in them the analogy of landscapes with mountains, rivers, rocks, trees, plains, wide valleys and variously laid out hills. You can also see in them battles and figures moving rapidly, strange faces and costumes and an infinity of things that you will be able to recast in a clear and

Mientras Cage parece postergar a la etapa de audición una relación con el modelo que implique la captación de lo que Mâche llama “esbozos de sentido”, limitándose a realizar una proyección directa de los puntos dispersos del cielo nocturno a la partitura, e indicando al pianista ejecutar la obra para que “suene como se ve” la partitura – de lo que podemos inferir una intención de no mediación por parte del intérprete –, Mâche considera la intervención del compositor como un elemento esencial de su propia práctica de creación en base a proyección. Al referirse a la percepción de una forma en sentido gestáltico, Mâche alude a una activación de la percepción del compositor ante el modelo, previa a un traspaso de esa experiencia a la obra musical, que es lo que podríamos definir como una “mayéutica”. Así, esta noción se diferencia de la actitud cageana de “autoanulamiento”, a la que aludimos previamente al hablar de la función del compositor, y a la vez de un acercamiento formal puramente racional al modelo. Mâche precisa el tipo de relación perceptiva del compositor con el modelo, en el reconocimiento de un esbozo de sentido, y habla del lugar de lo racional en su concepción de este enfoque de creación como proyección:

En el sentido científico, el modelo es una maqueta abstracta de las relaciones entre fenómenos, con el fin de comprenderlos y predecirlos. Esta forma de verlo es parcial, exactamente proporcional a la extensión de la zona racional en el corazón de la psique. Un mantra, o dibujo utilizado para la meditación tántrica, es también un modelo. Sin embargo, no satisface la racionalidad científica, ya que sirve para inducir estados psíquicos particulares y no para comprender las cosas con el fin de actuar sobre ellas o modificarlas. Musicalmente hablando, el modelo también cumple una función de conocimiento o reconocimiento y difiere de las arquitecturas puramente convencionales, en el sentido en

complete form. And this appears confusedly on the walls, as in the sound of bells: you will find in their peals all the sound or words that you might imagine.”

que el descubrimiento es lo contrario de la invención. El modelo elegido por el compositor debe imponérsele como una orden irresistible para desarrollar su potencial, y no como una solución cómoda para el ensamblaje de sus materiales.⁴⁶⁸

Considerando este punto, Mâche ubica a la tarea del compositor a medio camino entre una revelación no mediada del modelo y un uso de sus propiedades como materiales abstractos:

La búsqueda del equilibrio entre la combinación de sonidos y la sumisión al modelo, es decir, entre hacer hablar o dejar hablar, se encuentra atrapada entre dos límites simétricamente peligrosos: el realismo extremo se empareja con el formalismo embrutecedor, y resulta fatalmente desalentador al final para el creador musical al empujarlo al silencio, bien porque la belleza evidente del modelo real hace ridícula toda obra de arte, bien porque la hace simplemente superflua.⁴⁶⁹

Equilibrando la intención compositiva – el hablar – y el material compositivo – dejar hablar –, el acercamiento mâcheano al modelo involucra al compositor como intermediario del proceso de composición comparable con la figura del compositor dialéctico. En el caso del uso de modelos, los materiales de los que el compositor “no alardea” de ser el creador no vienen de un procedimiento abstracto, como en el caso del dodecafonismo, sino de una fuente externa, cumpliéndose de manera literal este rasgo de autonomía del material propio de la figura descrita por Adorno: el compositor que trabaja con modelos explicita el origen externo de sus materiales. Sin embargo,

⁴⁶⁸ François-Bernard Mâche (1992:169). Original en inglés: “In the scientific sense, the model is an abstract maquette of relations between phenomena, with the purpose of understanding and predicting them. This way of looking at it is partial, exactly proportional to the extension of the rational zone at the heart of the psyche. A mantra, or drawing used for tantric meditation, is also a model. It does not satisfy scientific rationality, however, since it serves to induce particular psychic states and not to comprehend things in order to act on or modify them. Musically speaking, the model also fulfils a function of knowledge or recognition and differs from purely conventional architectures, in the sense in which discovery is the opposite of invention. The model chosen by the composer must impose itself on him like an irresistible order to develop his potential, and not as a convenient solution to the assembly of his materials.”

⁴⁶⁹ François-Bernard Mâche (1992:195). Original en inglés: “The search for balance between the combining of sounds and submission to the model, i.e. to make speak or to allow to speak, is caught between two symmetrically dangerous limits: extreme realism serves as a match for stultifying formalism, and it proves to be fatally discouraging in the end for the musical creator by pushing him into silence, either because the evident beauty of the real model renders every work of art derisory, or because it renders it simply superfluous.”

en ambos casos se da una dialéctica, donde el paso del modelo a la obra musical se ve mediado por la intención del compositor.

Al hablar de su obra *Marae* (1974), mencionamos cómo Mâche transcribió ritmos tomados de grabaciones de elementos naturales como el viento, las olas del mar, el reflujo de la marea y el crepitar del fuego a partes de instrumentos de percusión de altura indeterminada, advirtiendo que casi todos estos sonidos naturales eran “suficientemente claros a nivel rítmico para permitir su transcripción, al menos en lo que respecta a las duraciones.”⁴⁷⁰ Al referirse a este tipo de operación de proyección de un elemento sonoro externo a la partitura mediante la transcripción, y al ámbito musical en general mediante la inclusión de grabaciones en sus obras, Mâche observa que

...se trata siempre de buscar fuera del hombre y de sus propias convenciones musicales la fuente de una nueva música, que pueda ser a la vez instrumento de conocimiento e intercesora de una armonía con el mundo. Al moldear con gran exactitud el gesto musical sobre las variaciones de un sonido elegido al azar, la obra manifiesta la posibilidad de encontrar en los juegos aparentemente absurdos e indiferentes del agua, el viento, el fuego, el esbozo de un sentido que haga habitable este mundo.⁴⁷¹

Vemos cómo en Mâche el uso de modelos está asociado íntimamente a una intención de conexión con la naturaleza, manifiesta en su celebración de la figura de Debussy como un pionero en preferir modelos naturales por sobre modelos culturales. Mâche es enfático en su visión del uso de modelos sonoros naturales, que hacen emerger arquetipos universales de la imaginación, en una situación de contacto con el sonido real, liberado tanto de convenciones reductivas que

⁴⁷⁰ François-Bernard Mâche (1992:190)

⁴⁷¹ François-Bernard Mâche (1992:190). Original en inglés: “...it is always a question of seeking outside man and his own musical conventions the source of a new music, which could be both an instrument of knowledge and intercessor of a harmony with the world. By moulding very exactly the musical gesture onto the variations of a chosen chance sound, the work manifests the possibility of finding in the apparently absurd and indifferent games of the water, wind, fire, the sketch of a meaning which makes this world habitable.”

apunten a una univocidad, como de ataduras a las formas de representación sintética que ofrece la partitura.

...me alejo de los modelos musicales para lidiar únicamente con la naturaleza, es decir, con el sonido. La profunda aversión que siento en general por los juegos de espejos culturales, los neoclasicismos, los pastiches, las citas y los collages está motivada por la asfixia global a la que estas prácticas han conducido a la música contemporánea, aislada en su gueto cultural. Más que una estética, lo veo como un inventario tras la bancarrota de nuestra civilización. Si ésta se precipita tan voluntariamente hacia las enciclopedias, los catálogos exhaustivos, las retrospectivas, las exhumaciones, es porque en el fondo ya no cree en su futuro. El "desempolvamiento" de las obras maestras del pasado es un sustituto irrisorio de la dinámica creadora. Estamos en el Imperio tardío, y la gramática tiende a sustituir a la literatura. Me parece que la única oportunidad para un segundo aire en nuestra civilización está, más que en el culto a las referencias, en una invención de formas que se apoyen en arquetipos; y que estos últimos se manifiestan más claramente en su fuerza nativa si se aplican a los encuentros con el sonido que escapan a la mayoría de las convenciones culturales. La práctica del modelo sonoro además tiene una función tan catártica.⁴⁷²

Pese a no constituir un modelo natural, sino uno cultural, un texto proyectado a la partitura también tiene la capacidad de escapar a las convenciones culturales, permitiendo hallar la fuente de nuevas músicas. Esto lo hemos visto en la capacidad de los criptogramas para impactar la

⁴⁷² François-Bernard Mâche (1992:178-179). Original en inglés: "...I move away from the musical models in order to deal with nature alone, that's to say sound. The profound aversion that I generally feel for the games of cultural mirrors, the neo-classicisms, the pastiches, the quotations and collages is motivated by the global asphyxia to which these practices have led contemporary music, isolated in its cultural ghetto. More than an aesthetic, I see it as an inventory following the bankruptcy of our civilization. If the latter is so willingly rushing towards the encyclopedias, exhaustive catalogues, retrospectives, exhumations, it is because fundamentally it is no longer believing in its future. The "dusting off" of the masterworks from the past is a derisory substitute for the creative dynamic. We are in the late Empire, and grammar tends to replace literature. It seems to me that the only opportunity for a second wind in our civilisation is, rather than the cult of references, in an invention of forms which rest on archetypes; and that the latter are manifest more clearly in their native force if they are applied to the encounters with sound which escape the majority of the cultural conventions. The practice of the sound model also has such a cathartic function."

dimensión material de diversas obras, produciendo resultados sonoros inéditos, e incluso en el impacto que puede tener la intención representativa del contenido semántico de un texto sobre la materialidad musical; el caso del Quijote de Strauss, por ejemplo, o del cuarteto de Schönberg.

También hemos observado cómo músicas producidas de manera abstracta pueden hacer emerger sonoridades que remiten a modelos naturales, pudiendo hallarse una gestualidad propia del canto de pájaros en múltiples obras del siglo XX para instrumentos solistas de viento – veámos el caso de la *Sequenza I* para flauta (1958) de Luciano Berio –, y esto también puede ocurrir con estructuras importadas desde distintas capas de la materialidad textual, que produzcan sonoridades asociables a modelos naturales: la superposición de diversas voces hablantes, llevadas al plano rítmico y ejecutadas por instrumentos de percusión puede evocar efectivamente el sonido de la lluvia o de los granizos al golpear un techo. Por lo tanto, más que el origen – natural o artificial – del modelo, lo que parece primar para la puesta en valor de una práctica de creación como proyección es la posibilidad de alejarse de las convenciones musicales, que propicia el surgimiento de nuevas músicas. Pese a la innegable connotación poética del uso de modelos naturales en la obra de Mâche, podemos observar que tanto la pared y las campanas descritas como soportes de múltiples esbozos de sentido por Leonardo da Vinci, en la cita recogida por Mâche, son modelos de creación humana, sometidos, eso sí, a una percepción desligada de convenciones.

El caso de los modelos lingüísticos usados por Mâche aparece como un ejemplo de una fuente de posibles nuevas músicas emanadas de una creación humana como es el lenguaje. Mâche describe su potencial de la siguiente manera:

Aquí se puede captar el interés particular que puede presentar el modelo lingüístico, por relación a un marco general y neutro de "dimensiones" o estructuras organizativas. La métrica, la prosodia y la fonética ofrecen un modelo sonoro en varios niveles simultáneamente. Si el habla ofrece el más fluido de los modelos (utilizado conscientemente o no), es porque representa un sistema exactamente a medio camino entre el cuasi desorden aleatorio de ciertos fenómenos sonoros naturales, como las cascadas y los vientos, y el orden racional y abstracto de las escalas, jerarquías, repeticiones, etc. Las leyes que lo

rigen son lo suficientemente flexibles como para generar una diversidad infinita de figuras sonoras, pero lo suficientemente precisas como para garantizarles esa unidad de conjunto que se denomina acento o espíritu de la lengua. En este sentido, cada sistema fonético es como una música específica, y en el corazón de esta música aún queda cierto margen para timbres y fraseos específicos, igual que en la música para la interpretación.⁴⁷³

A la simultaneidad de niveles mencionados por Mâche podemos agregar las diversas capas de la materialidad textual, e incluso la capa del contenido semántico, todas disponibles como fuentes de nuevas músicas. En este sentido, como pauta para una lectura en voz alta, la página escrita incluye potencialmente los rasgos sonoros que son la métrica, la prosodia y la fonética, mencionadas por Mâche, a las que podemos añadir todas sus particularidades estructurales e incluso visuales, mapeables de manera parecida a cómo Cage mapeo sus estrellas, es decir, desde un soporte gráfico hacia otro. Así, la multiplicidad de materiales proyectables desde las distintas dimensiones del lenguaje escrito se presentan como disponibles para enriquecer un tipo de modelo que, desde su encarnación sonora, se presenta ya como música, por las razones que da Mâche — esto es, por representar “un sistema exactamente a medio camino entre el cuasi desorden aleatorio de ciertos fenómenos sonoros naturales, como las cascadas y los vientos, y el orden racional y abstracto de las escalas, jerarquías, repeticiones, etc.”⁴⁷⁴ —, y además porque en comparación con otros modelos gráficos contiene un desarrollo temporal lineal fácilmente proyectable a la música.

⁴⁷³ François-Bernard Mâche (1992:69). Original en inglés: “Here one can grasp the particular interest that the linguistic model may present, by relation to a general and neutral framework of “dimensions” or organizational structures. Metre, prosody and phonetics offer a sound model on several levels simultaneously. If speech provides the most fluent of the models (used consciously or not), it is because it represents a system exactly half-way between the aleatoric quasi-disorder of certain natural sound phenomena such as waterfalls and winds, and the rational, abstract order of scales, hierarchies, repetitions etc. The laws which govern it are supple enough to generate an infinite diversity of sound figures, and yet precise enough to guarantee them this unity of ensemble that is called the accent, or the spirit of the language. In this sense, each phonetic system is like a specific music, and at the heart of this music there is still some margin left for specific timbres and phrasing, just as in music for interpretation.”

⁴⁷⁴ François-Bernard Mâche (1992:69). Original en inglés: “Here one can grasp the particular interest that the linguistic model may present, by relation to a general and neutral framework of “dimensions” or organisational structures. Metre, prosody and phonetics offer a sound model on several levels simultaneously. If speech provides the most fluent of the models (used consciously or not), it is because it represents a system exactly half-way between the aleatoric quasi-disorder of certain natural sound phenomena such as waterfalls and winds, and the rational, abstract order of scales, hierarchies, repetitions etc. The laws which govern it are supple enough to generate an infinite diversity of sound figures, and yet precise enough to guarantee them this unity of ensemble that is called the accent,

Incluso el soporte gráfico de la página escrita contiene dicha temporalidad propia de la música, al aparecer como legible secuencialmente – de izquierda a derecha, de arriba hacia abajo – de igual manera que una partitura, acarreado un carácter lineal que no contienen otros modelos gráficos, como los mapas de estrellas de Bečvář proyectados a la partitura por Cage, y cuyo traspaso a la realidad musical implica una transformación, del plano inmóvil, libremente recorrible en cualquier dirección por la vista que es el mapa astral, al devenir temporal lineal propio de la música.

Proyección como transformación

El cambio de medio implícito en el gesto de proyección conlleva inevitablemente una situación de deformación del modelo, así como ocurre también en el caso de la proyección cartográfica, donde han surgido diversas propuestas para llevar a la curvatura de la Tierra al plano del mapa, todas sacrificando algún grado de fidelidad con respecto a la realidad del modelo para hacer posible su traspaso al ámbito bidimensional.

Tomemos por ejemplo las modificaciones que ha debido hacer Olivier Messiaen a los cantos de pájaros que forman parte de su lenguaje musical:

Un pájaro, al ser mucho más pequeño que nosotros, con un corazón que late más deprisa y reacciones nerviosas mucho más rápidas, canta en tempos rapidísimos, absolutamente imposibles para nuestros instrumentos. Por eso me veo obligado a transcribir el canto en un tempo más lento. Además, esta rapidez se combina con una estridencia extrema, ya que los pájaros son capaces de cantar en registros extremadamente agudos, imposibles de reproducir en nuestros instrumentos; así que escribo una, dos o tres octavas más graves. Y no es el único ajuste: por las mismas razones me veo obligado a eliminar los pequeños

or the spirit of the language. In this sense, each phonetic system is like a specific music, and at the heart of this music there is still some margin left for specific timbres and phrasing, just as in music for interpretation.”

intervalos que nuestros instrumentos no pueden ejecutar. Sustituyo esos intervalos, que son del orden de una o dos comas, por semitonos, pero respeto la escala de valores entre los distintos intervalos, es decir, que si unas comas corresponden a un semitono, un tono entero o una tercera corresponderán a un semitono real; todos se amplían, pero las proporciones siguen siendo idénticas y, en consecuencia, lo que restituyo no deja de ser exacto. Es una transposición de lo que oí, pero a una escala más humana.⁴⁷⁵

Con respecto a los *Etudes Australes* de Cage, a la transformación ya mencionada que lleva al mapa a la dimensión temporal lineal de la partitura, y que corresponde a su despliegue en el eje x de esta última, hay que agregar la implicancia de la ubicación vertical de los puntos del mapa, que en la partitura se despliegan en forma de alturas, de más grave a más aguda en el eje y, eje que a su vez implica diferencias tímbricas, en la medida en que los distintos registros de un instrumento – el piano en este caso – poseen propiedades tímbricas distintas. En este sentido, la partitura se presenta como un ámbito de proyección muy distinto a un neutral plano cartesiano, aún en casos del traspaso de un soporte gráfico a otro, dadas las implicancias en el plano sonoro del desplazamiento en uno u otro eje de la página, las cuales pueden tener poco o nada que ver con la realidad del modelo – no hay razón para imaginar los puntos en la parte baja de un mapa de estrellas como frecuencias más graves que los puntos en la parte alta, por ejemplo –. La especificidad de la partitura como soporte de proyecciones se transforma así, automáticamente, en un plano generador de nuevas músicas, y esto revela el potencial creativo del gesto de proyección, ya sea como elemento que condiciona la elección de un modelo a ser proyectado, o como factor de

⁴⁷⁵ Olivier Messiaen, citado en Andrew Shenton (2017:60). Original en inglés: “A bird, being much smaller than we are, with a heart that beats faster, and nervous reactions that are much quicker, sings in extremely swift tempos, absolutely impossible for our instruments. I’m therefore obliged to transcribe the song into a slower tempo. Moreover, this rapidity is combined with an extreme shrillness, for birds are able to sing in extremely high registers that cannot be reproduced on our instruments; so I write one, two, or three octaves lower. And that’s not the only adjustment: for the same reasons I’m obliged to eliminate any tiny intervals that our instruments cannot execute. I replace those intervals, which are on the order of one or two commas, with semitones, but I respect the scale of values between the different intervals, which is to say that if a few commas correspond to a semitone, a whole tone or a third will correspond to a real semitone; all are enlarged, but the proportions remain identical, and as a result, what I restore is nevertheless exact. It’s a transposition of what I heard, but on a more human scale.”

experimentos de traspaso que implican un cambio forzado de medio, resultando en sorprendentes mutaciones.⁴⁷⁶

En su distanciamiento de los modelos sonoros, mediante la reducción a signos, la partitura difiere de la fijación del sonido en cintas u otros medios fonográficos, implicando un cambio de medio, de lo sonoro a lo visual. En este sentido, la partitura no reproduce, sino que codifica y fija, y pese a que la codificación del sonido y su fijación en un medio físico ocurre también en los distintos soportes fonográficos – sea a manera de surcos en un disco de vinilo, a manera de impulsos magnéticos en cintas, o a las secuencias de ceros y unos contenidas en los soportes digitales – la partitura se diferencia de estos por representar una instancia intermedia que debe ser decodificada por un ser humano quien, a diferencia de un lector electrónico, dará siempre una versión distinta del contenido de la partitura, surgiendo así la figura crucial del intérprete, asociado a su vez a una concepción colaborativa de la actividad musical.

La menor fidelidad de la partitura con respecto a la grabación le otorga un grado de abstracción que podemos comparar, como hemos dicho, con el croquis arquitectónico, pudiendo establecerse una comparación entre éste y los *renders* digitales que hace un par de décadas los programas de dibujo arquitectónico son capaces de producir, con una fidelidad muchísimo mayor a la de los dibujos a mano, e incluso desplegándose como videos recorribles, con lo que logran simular una sensación del espacio arquitectónico. Por contraparte, la baja fidelidad del croquis va de la mano con su alta intencionalidad, en la medida en que las limitantes del dibujo permiten enfatizar elementos sin dar la sensación de estar faltando a la realidad. Así, la baja fidelidad que presentan medios de bosquejo en el papel como el croquis o la partitura es un rasgo que deja espacios en blanco, a ser rellenados tanto por la intencionalidad de la mente creadora como por la mirada interpretativa de quien se enfrenta a ellos. Por ende, la abstracción, lejos de reducirse a pura pérdida, implica una apertura de posibilidades interpretativas.

⁴⁷⁶ La proyección como mutación trae a la mente la película *La Mosca* (1986) de David Cronenberg.

En el soporte de la partitura, una de las posibilidades creativas abiertas por la abstracción de los signos musicales es la de su interpretación como elementos intercambiables por signos textuales, que da paso al desarrollo de la criptografía musical (impensable sin la abstracción del signo). Simultáneamente, y considerando su poder distorsionador, podemos pensar en la partitura como una instancia de pérdida de contenido semántico. Eric Sams, dando valor artístico a la labor criptográfica de Schumann, caracteriza su proceso creativo justamente en términos de esta pérdida:

Tuvo que ser el propio Shakespeare quien nos diera el equivalente verbal de esa imagen: el poeta, que da a la nada etérea una morada local y un nombre. Tuvo que ser Schumann quien devolviera el equilibrio a la música, quien hiciera del nombre una nada etérea, una cifra expresiva; quien convirtiera el "Abegg" (ab ovo, por así decirlo) en un "Papillon".⁴⁷⁷

De esta forma, y haciendo un uso ingenioso de la palabra Abegg, que en inglés contiene la palabra "egg" (huevo), para introducir la expresión *ab ovo* (referente a hacer algo a partir de la nada) – en una movida propia de una mente criptográfica –, Sams valoriza la transformación de la palabra encriptada en la realidad sonora multívoca musical, a la cual caracteriza como "una nada etérea" (*an airy nothing*), siguiendo la descripción de la labor del poeta hallada en el parlamento del personaje de Teseo en la escena 1 del acto 5 de *El sueño de una noche de verano* de William Shakespeare⁴⁷⁸. A su vez, enfatiza el valor estético de la criptografía musical, como actividad reversa de la labor del poeta, dedicada, en lugar de verbalizar lo etéreo, a hacer etéreo lo verbal.

⁴⁷⁷ Eric Sams (1969-1970:108). Original en inglés: "It took Shakespeare himself to give us the verbal equivalent of that image-the poet, who gives to an airy nothing a local habitation and a name. It took Schumann to restore the balance for music, to make from the name an airy nothing, an expressive cipher; to develop from 'Abegg' (ab ovo, as it were) into a 'Papillon'."

⁴⁷⁸ William Shakespeare. Original en inglés: "The poet's eye, in fine frenzy rolling,/ Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven./ And as imagination bodies forth/ The forms of things unknown, the poet's pen/ Turns them to shapes, and gives to airy nothing/ A local habitation and a name." (Fuente: <https://myshakespeare.com/mid-summer-nights-dream/act-5-scene-1-popup-note-index-item-airy-nothing>)

3.5. Autolimitación creativa

Autolimitación y tradición

Tal como hemos indicado, un proceso de composición que se plantea en base a la proyección de diversas capas de un texto hacia el ámbito musical trae consigo un ejercicio de autolimitación creativa, tanto por la decisión de ceñirse a un texto específico, tomada en la instancia de (1) elección del texto, como por la necesidad de crear reglas que configuren una convención arbitraria para la proyección, en la etapa de (2) definición de condiciones de mapeo.

En diversas tradiciones artísticas, el ejercicio de autolimitación que es propio de toda actividad creativa se da de manera elocuente en el uso de géneros, tópicos y – sobre todo – formas fijas establecidas por la tradición. Así, decisiones como pintar un bodegón, escribir un soneto o componer una sonata constituyen pies forzados autoimpuestos, y por lo tanto autolimitantes. Tales referentes culturales también pueden ser considerados como “modelos”, en el sentido en que lo ilustra la siguiente cita de Mâche, donde los relaciona con sus modelos sonoros:

...el modelo actúa de dos maneras: por un lado, representa una forma global aceptada de antemano como la forma misma de la obra, que no es el resultado de un proceso ni un molde vacío, sino un despliegue elegido. Por otra parte, actúa en este marco como un estimulante permanente de la imaginación, como método para producir ideas. Tal planteamiento no carece de analogía con lo que constituía la esencia del arte poético en el Renacimiento y en el Clasicismo, en los que el trabajo sobre el modelo, en general tomado de la Antigüedad, suponía una aceptación de lo global y desviaciones significativas en el tratamiento del detalle. El Romanticismo acreditó entonces la idea de una innovación absoluta, sin referencia a un modelo.⁴⁷⁹

⁴⁷⁹ Francois-Bernard Mâche (1992:178). Original en inglés: “The model in fact acts in two ways: on the one hand it represents a global form accepted in advance as the very form of the work, which from then is neither the result of a process nor an empty mould, but a chosen deployment. On the other hand it acts in this framework as a

Una concepción de creación como proyección fusiona distintos sentidos del concepto de modelo, que podemos hallar como acepciones del término en una definición de diccionario de la palabra, tal como la dada por la Real Academia Española:⁴⁸⁰ la de un “arquetipo o punto de referencia para imitarlo o reproducirlo”; la de un “esquema teórico, generalmente en forma matemática, de un sistema o de una realidad compleja, (...), que se elabora para facilitar su comprensión y el estudio de su comportamiento”; la de una “persona u objeto que copia el artista“, e incluso la de “representación en pequeño de alguna cosa”, en el sentido en que el modelo representa una maqueta para una potencial obra en las prácticas de creación como proyección. Así, el modelo, que en el mapeo de textos es el texto fuente, provee tanto el objeto a ser traspasado a la obra de arte, en una lógica de representación o de mimesis, como el “esquema teórico” formal que determina a la obra misma, y que en la práctica creativa puede pasar a convertirse en una multiplicidad de pequeñas estructuras proyectables desde el modelo a la obra.

En lo que respecta a la composición en base a mapeo de textos, el compromiso con el modelo es afín a un espíritu de creación autolimitada propio de las tradiciones artísticas, al aceptarse el modelo *de antemano* – y ahí está la decisión de autolimitación – como forma global de la obra y como estimulante de la imaginación, parafraseando a Mâche. Pero luego este espíritu puede ser

permanent stimulant of the imagination, as a method to produce ideas. Such an approach is not without analogy to what constituted the essence of the poetic art in the Renaissance and in Classicism, in which the work on the model, in general taken from Antiquity, meant global acceptance and significant deviations in the treatment of detail. Romanticism then accredited the idea of an absolute innovation, without reference to a model.”

⁴⁸⁰Fuente: <https://dle.rae.es/modelo> . La definición completa de la palabra modelo es la siguiente:

“Modelo. Del it. *modello*, y este del lat. vulg. **modellus*, dim. del lat. *modŭlus* 'medida', 'ritmo acompasado'.

1. m. Arquetipo o punto de referencia para imitarlo o reproducirlo. 2. m. En las obras de ingenio y en las acciones morales, ejemplar que por su perfección se debe seguir e imitar. 3. m. Representación en pequeño de alguna cosa.

4. m. Esquema teórico, generalmente en forma matemática, de un sistema o de una realidad compleja, como la evolución económica de un país, que se elabora para facilitar su comprensión y el estudio de su comportamiento. 5. m. Objeto, aparato, construcción, etc., o conjunto de ellos realizados con arreglo a un mismo diseño. *Auto modelo 1976. Lavadora último modelo.*

6. m. Vestido con características únicas, creado por determinado modista, y, en general, cualquier prenda de vestir que esté de moda. 7. m. En empresas, u. en aposición para indicar que lo designado por el nombre anterior ha sido creado como ejemplar o se considera que puede serlo. *Empresa modelo. Granjas modelo.*

8. m. Esc. Figura de barro, yeso o cera, que se ha de reproducir en madera, mármol o metal. 9. m. Cuba. impreso (ll hoja con espacios en blanco). 10. m. y f. Persona que se ocupa de exhibir diseños de moda. 11. m. y f. Persona u objeto que copia el artista. *modelo vivo* 1. m. y f. Persona, por lo común desnuda, que sirve para el estudio en el dibujo.”

radicalizado, siguiendo una lógica de creación como proyección que lleva a visitar el modelo una y otra vez en búsqueda de diversas características derivadas de sus múltiples niveles, al reconocerlas como proyectables a distintos ámbitos del medio musical. Esto allana el camino para la generación de muchos, si no de todos, los elementos que componen la obra musical correlativa al texto.

Como referente de prácticas de autolimitación creativa, y como uno que se ha fundado sobre la elaboración de reglas que se aceptan de antemano – conocidas como *axiomas* –, el Oulipo se ha encargado de encontrar las raíces de su esfuerzo de creación de constricciones literarias en la tradición, según lo afirma el poeta oulipiano Jacques Roubaud al referirse a la intención de Raymond Queneau y François Le Lionnais, los fundadores del Oulipo:

El objetivo declarado de Queneau y Le Lionnais era sustituir los valores literarios tradicionales (como los del alejandrino, la tragedia clásica o la novela realista) por nuevas tradiciones, mediante el descubrimiento de medios tan "productivos" como los que durante siglos habían dominado el mundo de las letras. El modelo que invocaron con más frecuencia fue el soneto.⁴⁸¹

Tal era el interés del Oulipo por enraizarse en una tradición histórica de restricciones autoimpuestas, que incluyeron como miembros de su grupo a autores del pasado, bajo la designación “paradójica y provocativa” de “plagiadores anticipatorios”, con la que el grupo francés identificó a sus predecesores: “autores que han usado previamente métodos hoy vistos como ‘oulipianos’”.⁴⁸² Entre dichos autores, el Oulipo incluye al poeta griego Laso de Hermione (siglo VI a. C.), como creador del primer lipograma⁴⁸³ (un texto escrito excluyendo deliberadamente una o más letras del abecedario); Cneo Hosidio Geta (siglo I) y Ausonio (310-395), como maestros del

⁴⁸¹ Jacques Roubaud (1991) en Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:42). Original en inglés: “Queneau's and Le Lionnais's declared aim was to replace traditional literary values (such as those of the alexandrine, of classical tragedy, or of the realistic novel) with new traditions, through the discovery of constraints as "productive" as those which for centuries had ruled over the world of letters. The model they invoked most frequently was the sonnet.”

⁴⁸² Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:211).

⁴⁸³ Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:211).

*cento*⁴⁸⁴ (práctica de escribir poemas en base a versos de otros poetas)⁴⁸⁵; el trovador occitano Arnaut Daniel (1180–1200), como “inventor de la sestina”⁴⁸⁶ (“forma poética de seis estrofas de seis versos”, donde “las palabras finales de los versos de cada estrofa repiten las de la primera,” siguiendo una permutación específica)⁴⁸⁷; el poeta inglés George Herbert (1593-1633), por sus “poemas emblemáticos”⁴⁸⁸ (cuyas líneas de distinta longitud configuran figuras geométricas); Edgar Allan Poe (1809-1849), como autor del ensayo *The Philosophy of Composition*⁴⁸⁹ (1846); el matemático y escritor Lewis Carroll⁴⁹⁰ (1832-1898), el escritor, músico y ajedrecista Raymond Roussel⁴⁹¹ (1877-1933); y la “sublime anagramatista” alemana Unica Zürn⁴⁹² (1916-1970).

Junto con trazar la historia de la autolimitación en el ámbito de la literatura, el Oulipo incorporó referentes de otros ámbitos, tanto dentro como fuera del campo de las artes, contando entre sus miembros a exponentes de diversas disciplinas, y promoviendo el desarrollo de prácticas de creación axiomática en el campo de la pintura (*oupeinpo – ouvroir de peinture potentielle*)⁴⁹³, de la arquitectura (*ouarchipo*)⁴⁹⁴, del comic (*oubapo – ouvroir de bande dessinée potentielle*)⁴⁹⁵, de la cocina (*oucuipo – ouvroir de cuisine potentielle*)⁴⁹⁶, de la historia (*ouhistpo*)⁴⁹⁷, de las matemáticas (*oumathpo*), de la música (*oumupo*)⁴⁹⁸ y de una serie de campos abarcables bajo la lógica oulipiana, reunidos bajo la categoría de *ou-x-pos*⁴⁹⁹. En lo que respecta a la música, como campo históricamente ligado a la creación autolimitada – y en esto cabría cuestionar la relevancia particular de

⁴⁸⁴Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:211).

⁴⁸⁵Ver Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:120).

⁴⁸⁶Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:211).

⁴⁸⁷Ver Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:228).

⁴⁸⁸Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:211).

⁴⁸⁹Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:211).

⁴⁹⁰Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:211).

⁴⁹¹Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:211).

⁴⁹²Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:211).

⁴⁹³Ver Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:277).

⁴⁹⁴Ver Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:319).

⁴⁹⁵Ver Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:319).

⁴⁹⁶Ver Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:325).

⁴⁹⁷Ver Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:326).

⁴⁹⁸Ver Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:326).

⁴⁹⁹Ver Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:317).

la existencia del *oumupo* –, sus formas tradicionales han servido a las creaciones literarias del grupo:

En 1942 Queneau había iniciado la elaboración de *Ejercicios de estilo*, obra que consiste en la producción de 99 variaciones estilísticas de una misma situación extremadamente simple (prácticamente insignificante desde el punto de vista del contenido narrativo). La inspiración fue una fuga de Bach, "considerando la obra de Bach -comenta el mismo Queneau-, no desde el ángulo del contrapunto y fuga, sino como construcción de una obra por medio de variaciones que proliferaran hasta el infinito en torno a un tema bastante nimio".⁵⁰⁰

Constricciones oulipianas

Así como Queneau se basó en un modelo musical para crear una obra fundamental y emblemática del Oulipo, como lo son los *Ejercicios de estilo*, las ideas y los axiomas oulipianos sirven inversamente para poner en perspectiva e ilustrar diversos aspectos de la creación musical, especialmente de aquella creada bajo limitaciones conscientemente autoimpuestas (p.ej.: serialismo) y particularmente de aquella concebida en base al mapeo de textos, por tratarse de una práctica que pone un pie en el ámbito textual, facilitando analogías entre prácticas creativas autolimitadas literarias y musicales.

Desde una perspectiva práctica, las constricciones oulipianas funcionan como desafíos que estimulan la chispa de la creatividad, simultáneamente activando la imaginación y limitando el campo de acción para encausar la labor creativa. En este sentido, el uso de constricciones puede ser visto como un recurso que sustituye a la inspiración pura, aquella iniciativa que surge espontáneamente desde el subconsciente – o desde un plano espiritual –, y que pese a constituir una experiencia real vivida por todo artista, no resulta confiable en cuanto a su regularidad. Tal como

⁵⁰⁰Sergio Rojas (2004:29).

las instrucciones del método *cut-up* de Burroughs y Gysin, los axiomas del Oulipo permiten salir de lo que se conoce como “bloqueo del escritor”, liberando a la mente creativa de la espera pasiva de una inspiración espontánea y en su lugar, convocando a actuar inmediatamente mediante restricciones deliberadas.

En este sentido, la idea de constricciones autoimpuestas se opone a una noción de creación espontánea típicamente romántica, que se liga a lo que Mâche define como “la idea de una innovación absoluta, sin referencia a un modelo.”⁵⁰¹ Al ubicar a la fuente de inspiración fuera del autor, las constricciones, así como otros ejercicios de autolimitación, esquivan tanto a la figura del genio espontáneo, que (en oposición a la figura del compositor dialéctico) se jacta efectivamente de ser el creador de sus materiales⁵⁰², como a una idea de libertad creativa basada en el azar, que en una concepción romántica aparece como una revelación de las musas, mientras que en otras corrientes, como el surrealismo, se presenta como el campo de acción de un impulso subconsciente libre de convenciones, donde la libertad creativa se enlaza con el azar. El arquitecto Enrique Walker, que ha establecido vínculos entre la teoría oulipiana y la práctica arquitectónica, resume este punto de la siguiente manera:

Queneau explotó la noción de constricción, autoimpuesta y por lo tanto arbitraria, para oponerse a la noción de azar, así como para refutar lo que identificaba como una falsa equivalencia que el surrealismo había establecido entre azar y libertad. Por consiguiente, los miembros del Oulipo se han definido a sí mismos como ratas que deben construir el laberinto del cual planean escapar.⁵⁰³

⁵⁰¹ Francois-Bernard Mâche (1992:178). Original en inglés: “Romanticism then accredited the idea of an absolute innovation, without reference to a model.”

⁵⁰² En el ámbito del Oulipo, el título del libro “Porquoi je n’ai écrit aucun de mes livres” (en castellano, “Por qué no he escrito ninguno de mis libros”), de Marcel Bénabou (1986), ejemplifica este alejamiento de la figura del autor.

⁵⁰³ Enrique Walker (2014:59). Original en inglés: “Queneau exploited the notion of constraint, self-imposed and as a result arbitrary, to oppose the notion of chance, as well as to refute what he identified as the false equivalence surrealism had established between chance and freedom. Accordingly, Oulipo members have defined themselves as rats who must build the labyrinth from which they plan to escape.”

La figura de la rata y el laberinto, que suele acompañar a cualquier definición del Oulipo, sirve aquí para ilustrar la manera en que la propuesta del grupo francés se desliga de la noción de una creación espontánea, desmitificando – tal vez exageradamente – a la figura del autor al presentarlo como una “rata”, y a la vez caracterizando al proceso creativo como un desafío de escape de reglas autoimpuestas, muy distinto a una concepción de creación libre de límites, o de una de entrega al “tren del pensamiento”, caracterizada esta última por el tipo de escritura automática practicada por André Breton y Philippe Soupault en sus *Champs Magnetiques*. Nuevamente Jacques Roubaud aclara el propósito del Oulipo, en relación con este tipo de prácticas:

...los procedimientos oulipianos están lo más alejados posible de la "escritura automática" y, más en general, de la noción de cualquier tipo de literatura cuyo fundamento estratégico sea el azar (considerado el auxiliar indispensable de la libertad). Este es uno de los absurdos más extraordinarios y más duraderos que se han proferido tanto sobre el Oulipo como sobre una de sus primeras invenciones, la constricción verdaderamente emblemática conocida como N+7.⁵⁰⁴

La invención del poeta Jean Lescure (1912-2005) conocida como la constricción N+7 por su nombre en inglés, cuyo nombre en francés y en castellano es S+7, y que “consiste en reemplazar cada sustantivo (S) con el séptimo que le sigue en un diccionario”⁵⁰⁵, se separa teóricamente de prácticas que se basan en un principio de azar por hallarse representada en términos matemáticos precisos, es decir, como un axioma, siguiendo la postura por la cual el trabajo del Oulipo “es una

⁵⁰⁴ Jacques Roubaud en Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:41). Original en inglés: “It is clear from what has so far been said that Oulipian procedures are as remote as possible from "automatic writing" and, more generally, from the notion of any kind of literature whose strategic foundation is chance (considered the indispensable auxiliary of freedom). This is one of the most extraordinary and most durable absurdities proffered both about the Oulipo and one of its earliest inventions, the truly emblematic constraint known as N+7.”

⁵⁰⁵ Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:202). Original en inglés: “It is clear from what has so far been said that Oulipian procedures are as remote as possible from "automatic writing" and, more generally, from the notion of any kind of literature whose strategic foundation is chance (considered the indispensable auxiliary of freedom). This is one of the most extraordinary and most durable absurdities proffered both about the Oulipo and one of its earliest inventions, the truly emblematic constraint known as N+7.”

forma de anti-azar”,⁵⁰⁶ donde la creación se ve estrictamente constreñida, en una lógica donde la determinación es lo opuesto al azar.

Aun así, la constricción N+7 tiene un rasgo importante de aleatoriedad, debida al grado de imprecisión que le otorga el hecho de que todos los diccionarios sean distintos, lo cual relativiza la precisión del +7 del axioma, tornando al 7 en una cifra prácticamente vacía, o al menos intercambiable, hasta el punto en que se podrían obtener resultados similares lanzando los dados para definir el sustantivo que reemplazará al del texto original. Además, se trata de un método altamente autónomo, donde lo único que determina el “entusiasta compositor de literatura” es el texto a ser alterado, asimilándose en este sentido a la técnica del cut-up de Burroughs y Gysin, fuertemente anclada en una cultura del azar, que considera al surrealismo como antecedente.⁵⁰⁷ Sólo el hecho de que se respete la gramática del texto original, que no es un dato menor, hace del n+7 un método axiomático más intencionado y deliberado que métodos como el cut-up.

Por contraparte, un absurdo proferido sobre el Oulipo que resulta más comprobable es aquel que apunta a las actividades del grupo como limitadas “a la parodia y el burlesque”, y que caracteriza a sus procedimientos como “una especie de ruleta automática derivada de las prácticas surrealistas”⁵⁰⁸. Tales son las palabras del lingüista Gérard Genette, parafraseadas en el Oulipo Compendium, donde aparecen refutadas por el escritor oulipiano Noël Arnaud mediante un señalamiento a “la poesía y la ficción de Calvino, Perec y Mathews”, que “debe disipar cualquier duda sobre los usos serios que pueden hacerse de los métodos oulipianos”.⁵⁰⁹

⁵⁰⁶ Jacques Roubaud en Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:123).

⁵⁰⁷ Como se explica en el libro *The Third Mind*, de William Burroughs y Byron Gysin, “en un encuentro surrealista en los años 20, Tristan Tzara propuso crear un poema in situ sacando palabras de un sombrero. Aquello desató una riña que destruyó el Teatro. Andre Breton expulsó a Tristan Tzara del movimiento y sustentó los recortes (cutups) en el diván freudiano”. (Original en inglés: “At a surrealist rally in the 1920s Tristan Tzara the man from nowhere proposed to create a poem on the spot by pulling words out of a hat. A riot ensued wrecked the theater. Andre Breton expelled Tristan Tzara from the movement and grounded the cutups on the Freudian couch.” William Burroughs y Byron Gysin [1979:29]).

⁵⁰⁸ Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:96)

⁵⁰⁹ Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:96). Cita completa en Inglés: “In his book *Palimpsestes*, first published in 1982, the linguist Gérard Genette pronounced judgements on the Oulipo that Noël Arnaud here declares radically misinformed. After expressing his respect for Genette, the author suggests that only complete ignorance of the Oulipo’s researches after 1972 (...) could have let him persist in the illusion that the group’s activities were confined to parody and burlesque and that its procedures were a kind of automatic roulette

Una noción de los métodos de autolimitación como juegos de importancia marginal para la práctica artística es común; ya veíamos la forma como reaccionaban los hijos de Bach ante la pregunta sobre el uso del criptograma B-A-C-H por parte de Johann Sebastian: “mi padre no era un bufón”.⁵¹⁰ He propuesto que su descarte como simple juego, o como “ruleta automática” que entrega la creación al azar, pasa por alto su uso en procesos creativos de varias instancias, donde ejercicios de rigor o de azar pueden constituir una etapa inicial de generación de materiales, un rayado de cancha cuyo rasgo lúdico, por lo demás, puede pasar completamente desapercibido en el producto final.

Un caso emblemático que comprueba esto es el de la novela *La dissaparition* (1969) de Georges Perec, escrita omitiendo totalmente la letra E, que es la más común en el idioma francés. Llevando esta constricción, que se cataloga como un *lipograma*, a influir en la trama misma de la novela, Perec “relata la historia de un grupo de personas que desaparecen o mueren una tras otra”⁵¹¹:

Como en cualquier novela policíaca clásica, Perec ha esparcido numerosas pistas a lo largo de su texto para guiar a sus personajes y al lector incauto. Entre éstas figuran poemas conocidos reescritos para excluir la letra E, adaptaciones de pasajes de novelas clásicas y el lipograma de Queneau tanto en E como en A.⁵¹²

Famosamente, el crítico René Marill Albérès, en el número de mayo de 1969 de la revista *Les Nouvelles littéraires* no se percató de la ausencia de la letra E en la novela, y la describió como

derived from Surrealist practices. Noël Arnaud points out that familiarity with the poetry and fiction of Calvino, Perec and Mathews must dissipate any doubts about the serious uses to which Oulipian methods can be put...”

⁵¹⁰Elinore Barber (1971:3). Original en inglés: “Wilhelm Friedemann Bach (Bach's eldest son) and Johann Christian (his youngest), were both questioned concerning Bach's use of the B-A-C-H theme. Friedemann is said to have told Johann Nicolaus Forkel that his father was "no buffoon" and that he had used his surname initials only once as counter-subject in the last [incomplete] contrapunctus of the Art of the Fugue.”

⁵¹¹Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:243)

⁵¹²Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:244). Original en inglés: “As in any classic detective story, Perec has scattered numerous clues throughout his text to guide his characters and the unwary reader. These include well-known poems rewritten to exclude e, adaptations of passages from classic novels and Queneau's lipogram in both e and a.”

“ficción cruda, violenta y fácil”⁵¹³, situada en “el más turbio de todos los escándalos político-criminales recientes”⁵¹⁴ y escrita en “un lenguaje sutilmente discordante”⁵¹⁵.

Aparte de esta situación, que confirma la posibilidad de que una constricción pase desapercibida en la recepción de una obra autolimitada, y llevando a la actividad oulipiana a un campo de seriedad total, el tema de la desaparición en la novela parece hacer eco de la experiencia traumática que significó la muerte de los padres de Perec durante la Segunda Guerra Mundial: “su padre fue asesinado en junio de 1940 mientras servía al ejército francés; su madre fue deportada en 1942 y murió en Auschwitz.”⁵¹⁶ En la descripción de la novela contenida en el *Oulipo Compendium* se explica que la palabra *eux* (ellos) “puede representar a los padres del autor, ambos desaparecidos durante su infancia”,⁵¹⁷ y se hace notar cómo “una constricción aparentemente trivial habría dado así a Perec los medios para abordar un tema que no había logrado afrontar directamente.”⁵¹⁸

En términos concretos, el uso del lipograma por parte de Perec representa una estrategia que impacta en la materialidad de la obra, por obligar a su autor a utilizar palabras atípicas, frente a la ausencia de la letra más frecuente del abecedario, con lo cual la constricción opera como un catalizador creativo que a la vez contribuye al despliegue de una narración alejada de las convenciones. Bajo esta óptica, el uso de constricciones por parte del Oulipo implica un trabajo no sólo con el contenido y la sonoridad del lenguaje, sino también con su materialidad, pudiendo establecerse una comparación entre la decisión de Perec de omitir la letra E en su novela y el impacto que tiene la omisión de ciertas notas en la configuración armónica de una obra musical: por

⁵¹³ Daniel Levin Becker (2012:82). Original en inglés: “raw, violent and facile fiction”.

⁵¹⁴ Daniel Levin Becker (2012:82). Original en inglés: “the murkiest of all recent politico-criminal scandals”

⁵¹⁵ Daniel Levin Becker (2012:82). Original en inglés: “subtly jarring language”.

⁵¹⁶ Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:209). Original en inglés: “His father was killed in June 1940 while serving the French army; his mother was deported in 1942 and died in Auschwitz.”

⁵¹⁷ Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:209). Original en inglés: “*eux* (them), which may stand for the author’s parents, both of whom disappeared during his early childhood.”

⁵¹⁸ Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:209). Original en inglés: “An apparently trivial constraint would thus have given Perec the means of approaching a subject that he had not succeeded in facing directly.”

ejemplo, la manera en que la desaparición por momentos de la nota mi bemol (S de S-A-C-H-E-R) en *Messagesquise* de Pierre Boulez permite establecer zonas armónicas.

Similarmente a como hemos caracterizado el tratamiento del lenguaje escrito en el proceso de mapeo de textos, los escritores Oulipianos trascienden la capa del contenido semántico para operar en su dimensión material: “los métodos oulipianos son fundamentalmente sintácticos, es decir, afectan a los elementos materiales de la escritura, como las letras, las palabras y las rimas”⁵¹⁹, como se señala en el *Compendium*.

Bajo esta luz, podemos ver cómo los poemas acrónimos (versos donde las letras de una palabra dada proveen las iniciales de las palabras que aparecen sucesivamente en el poema)⁵²⁰, los acrósticos, los anagramas, las antonimias (donde se altera una frase reemplazando las consonantes por vocales – y viceversa – o reemplazando cada palabra por su antónimo: p.ej.: “*To not be and to be: this was an answer*”)⁵²¹, los *beaux présents* (textos dedicatorios escrito usando únicamente las letras del nombre de la persona homenajeada)⁵²², los *belles absentes* (poemas dedicatorios donde se usan todas las letras del abecedario – en cada frase –, menos las del nombre de la persona homenajeada)⁵²³, los cronogramas (textos que “explotan la doble significación de letras que son a la vez números romanos”)⁵²⁴, los cilindros (textos concebidos para ser leídos a partir de distintos puntos – o de cualquier punto, idealmente – “sin requerir modificación”)⁵²⁵, los epitalamios (textos dedicatorios para ocasión de una boda, escritos usando únicamente las letras de los nombres de ambos novios)⁵²⁶, las rimas visuales (rimas que satisfacen “al ojo pero no al oído” – p.ej., en inglés: “*through, though y rough*”)⁵²⁷, las holorrimas (rimas donde todas las partes de una frase riman con

⁵¹⁹ Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:226). Original en inglés: “Oulipian methods are primarily syntactic; that is, they affect the material elements of writing, such as letters, words and rhymes.”

⁵²⁰ Ver Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:42)

⁵²¹ Ver Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:50)

⁵²² Ver Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:56)

⁵²³ Ver Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:56)

⁵²⁴ Ver Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:126)

⁵²⁵ Ver Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:132)

⁵²⁶ Ver Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:146)

⁵²⁷ Ver Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:150)

las de una frase siguiente, no sólo su final)⁵²⁸, las homofonías (“derivar un nuevo texto de uno preexistente imitando su sonido”)⁵²⁹, los homovocalismos (el reemplazo de las consonantes de un texto, preservando sus vocales)⁵³⁰, los isogramas (“series de letras donde ninguna de ellas aparece más de una vez”; en caso de usar todas las letras del abecedario [cada una apareciendo una vez], estamos ante un *isopangrama*)⁵³¹, los isomorfismos (“correspondencia exacta de elementos constitutivos y las relaciones entre ellos” – un ejemplo de esto es el recurso ya citado de “transposición de coherencia”, usado por Tristan Bastit), los *lardings* (procedimientos de elongación de una línea de texto a su máxima longitud posible)⁵³², los lipogramas (textos escritos prescindiendo de una o más letras)⁵³³, n+7 (o S+7)⁵³⁴, los palíndromos, pangramas, perverbios (frases que resultan al cruzar dos proverbios o refranes⁵³⁵ – p.ej.: “quien mucho abarca, ríe mejor”), las bolas de nieve (secuencias de palabras que siguen un conteo ascendente de letras⁵³⁶ – p.ej.: “a mis gatos tiñosos quémenlos”⁵³⁷ [1,3,5,7 y 9 letras, respectivamente]), y los tautogramas (textos donde todas las palabras comienzan con la misma letra)⁵³⁸, son todos recursos que operan en el nivel de la materialidad y de la estructura del lenguaje escrito, y que por lo tanto enfrentan a la literatura desde un ángulo que es propio del arte, a decir, uno que propicia una emergencia de la dimensión material que condiciona al contenido de la obra.

Algunas de estas constricciones, como antonimias (alteración de una frase reemplazando las consonantes por vocales – y viceversa – o reemplazando cada palabra por su antónimo), homofonías (“derivar un nuevo texto de uno preexistente imitando su sonido”), homovocalismos (el reemplazo de las consonantes de un texto, preservando sus vocales), isomorfismos (“correspondencia

⁵²⁸ Ver Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:157)

⁵²⁹ Ver Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:158)

⁵³⁰ Ver Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:160)

⁵³¹ Ver Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:164)

⁵³² Ver Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:166)

⁵³³ Ver Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:178)

⁵³⁴ Ver Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:202)

⁵³⁵ Ver Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:210)

⁵³⁶ Ver Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:228)

⁵³⁷ El título de un experimento de mi propia autoría, en el que compuse textos con formas triangulares, siguiendo la restricción de la bola de nieve. El resultado, consistente en una serie larga de pequeños triángulos de texto, fue publicado como *fanzine* por FLC Editores (a cargo del artista chileno Javier Mansilla).

⁵³⁸ Ver Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:231)

exacta de elementos constitutivos y las relaciones entre ellos”), y N+7 (o S+7), implican un gesto de proyección, desde un texto fuente hacia un nuevo texto. Por ende, quien las use tendrá total libertad para la (1) elección del texto fuente, luego estando sujeto al rigor de la regla en la instancia de (2) definición de condiciones, y finalmente recuperando cierta libertad al momento de realizar la (3) proyección, esto es, eligiendo los antónimos específicos en el caso de la antonimia, asociando libremente los sonidos del texto fuente con otras palabras en el caso de la homofonía, o decidiendo qué consonantes ubicar en lugar de las del texto fuente al trabajar con homovocanismos.

Excepcionalmente, la constricción de isomorfismo requiere de un establecimiento por parte del escritor de unas (2) condiciones de mapeo originales, para establecer una convención arbitraria que permita el traspaso de un ámbito a otro aún si se trata de dos textos (y en esto se parece mucho a la composición en base a mapeo de textos). Por contraparte, la constricción N+7 parece ser la más rígidamente predeterminada de esta lista, dictando las (2) condiciones de traspaso y también su (3) proyección, dado que las palabras a usar serán las proveídas por el diccionario, que actúa como tabla de equivalencias, removiendo la instancia de creación de convenciones arbitrarias.

Dado el grado de univocidad del medio textual en comparación con el musical, en el caso de las constricciones oulipianas, el requerimiento de que el texto tenga algún sentido, y sobre todo gracia, hace tal vez más exigente este tipo de operaciones que las llevadas a cabo en el ámbito multívoco de la música, o hacia él, en el caso de métodos proyectivos de creación.

A pesar de la alta complejidad teórica de las constricciones oulipianas, que se alinea con el objetivo del grupo de crear restricciones en lugar de textos literarios, existe en la tradición del Oulipo una noción que resta importancia a los métodos constructivos una vez que la obra ha sido finalizada. Tal noción se resume en el concepto de *andamiaje*:

En una entrevista con Georges Charbonnier en el invierno de 1962, Raymond Queneau se refirió a su obra a través de la noción de andamiaje. Queneau afirmaba que, desde *La*

Chiendent, todas sus novelas se habían organizado en torno a estructuras matemáticas. Sin embargo, estas estructuras matemáticas no debían ser evidentes para el lector. Al igual que los andamios, estructuras independientes que, una vez retiradas, no dejan huella en el edificio cuya construcción han sostenido, las estructuras matemáticas en torno a las cuales se habían construido esas primeras novelas estaban destinadas a desaparecer tan pronto como las novelas estuvieran terminadas.⁵³⁹

Al trasladarla a una teorización de la composición musical en base al mapeo de textos, esta noción de *andamiaje* provee una salida posible al problema de la presencia del contenido semántico, como eventual influencia univocadora en la percepción de la multívoca obra musical, que parece llevar o a la aceptación del carácter programático de cualquier obra basada en un texto, o a intentos titubeantes de ocultamiento. Como solución intermedia, esta idea oulipiana permite pensar en el texto fuente como el andamiaje de la nueva obra; una estructura que se retira apenas finaliza el proceso creativo. Así, su lugar transitorio en la elaboración de la obra quedará claro.

Clinamen oulipiano

Aparte de *andamiaje*, otro concepto oulipiano que aplica en la instancia creativa de escritores trabajando con constricciones es el de *clinamen*, un término de raíz antigua, como explica la literaria y matemática Natalie Berkman:

...el término *clinamen* fue utilizado por primera vez por Lucrecio, filósofo epicúreo y autor del poema del siglo I a.C. *De Rerum Natura*. La materia básica de la física epicúrea, tal como la describe Lucrecio, tiene dos componentes: los átomos (infinitos en número

⁵³⁹ Enrique Walker (2014:59). Original en inglés: “In an interview with Georges Charbonnier in the winter of 1962, Raymond Queneau referred to his work through the notion of scaffolding. Queneau claimed that, since *La Chiendent*, all his novels had been organized around mathematical structures. These mathematical structures, however, were not meant to be apparent to the reader. Not unlike scaffolding, freestanding structures that, once removed, leave no marks on the building whose construction they have supported, the mathematical structures around which those early novels had been constructed were meant to disappear as soon as the novels were finished.”

pero finitos en forma y tamaño) y el vacío (dentro del cual se combinan los átomos). Los átomos caen a través del vacío y es el desvío (clinamen) lo que permite la creación de la materia.⁵⁴⁰

En el contexto de la producción del Oulipo, la definición del término por parte de Enrique Walker aporta los siguientes datos:

El clinamen es un desvío sin causa. (...). Alfred Jarry incorporó el término en *Gestes et opinions du docteur Faustroll*, “patafísico”, y los “patafísicos” lo adoptaron como principio. Para el Oulipo, el clinamen es un error derivado del uso y abuso de las constricciones hacia un objetivo literario.⁵⁴¹

Dentro de la órbita oulipiana, Walker señala que la primera vez que Georges Perec usó el recurso del clinamen fue cuando escribió *La vida instrucciones de uso* (1978), y que el escritor señalaba al pintor Paul Klee como referente, para quien el genio era “el error en el sistema”.⁵⁴²

El clinamen permitió tanto explotar como dañar el sistema utilizado para escribir la novela, y convirtió al sistema en instrumental en lugar de significativo. El andamiaje de *La Vie mode d'emploi* establecía las reglas del juego para componer el libro. Pero las reglas no dictaban el juego ni explicaban el resultado del mismo: la propia novela.⁵⁴³

⁵⁴⁰ Natalie Berkman (2020:257). Original en inglés: “...the term clinamen was first used by Lucretius, Epicurean philosopher and author of the first century BCE poem, *De Rerum Natura*. The basic matter of Epicurean physics as described by Lucretius has two components: atoms (infinite in number but finite in shape and size) and void (within which the atoms combine). The atoms fall through the void and it is the swerve (clinamen) that allows for the creation of matter.”

⁵⁴¹ Enrique Walker (2014:59). Original en inglés: “Clinamen is a swerve without a cause. The term was first used by Epicurus, and later elaborated by Lucretius, to describe the spontaneous deviation of atoms in their trajectory. Alfred Jarry incorporated the term in *Gestes et opinions du docteur Faustroll*, ‘pataphysicien’, and ‘pataphysicians’ took it on as a principle. For Oulipo, clinamen is an error derived from the use and misuse of constraints toward a literary goal.”

⁵⁴² Enrique Walker (2014:60).

⁵⁴³ Enrique Walker (2014:60). Cita completa en inglés: “...Perec first utilized clinamen in *La Vie mode d'emploi*. For Perec, clinamen was an error derived from the purposeful use and misuse of constraints, whether voluntary or involuntary, an idea he supported by referring to Paul Klee’s claim that genius is the error in the system. Clinamen allowed both for exploiting and damaging the system used to write the novel, and rendered the system instrumental rather than meaningful. The scaffolding in *La Vie mode d'emploi* entailed the rules of the game for composing the book. But the rules would not dictate the game or explain the outcome of the game: the novel itself.”

Vemos nuevamente cómo el concepto de andamiaje resulta útil para comprender la separación entre el juego que genera y ordena materiales, y la obra finalizada, ilustrando en este caso una dinámica constructiva donde la intención compositiva (aplicable este término también a la escritura) se superpone al material compositivo, permitiendo una utilización del recurso del clinamen con el fin de “dañar” el sistema autoimpuesto.

Aparte de Perec, otro miembro emblemático del Oulipo citado por Noël Arnaud para ejemplificar el uso serio de los métodos oulipianos⁵⁴⁴ fue Italo Calvino, incorporado al grupo en 1973. De entre sus novelas, y tal como lo explicita la ya mencionada Natalie Berkman en su ensayo *Italo Calvino's Oulipian Clinamen*⁵⁴⁵, el propio Calvino clasifica sus obras *El castillo de los destinos cruzados* (1973), *Pequeño silabario ilustrado* (1978), y *Si en una noche de invierno un viajero* (1979) “como rigurosa o parcialmente oulipianas.”⁵⁴⁶ A esta lista, Berkman agrega un libro anterior, *Las ciudades invisibles* (1972), por contener elementos oulipianos; “en concreto, una estructura geométrica bien formada que Calvino presentó en una reunión del Oulipo.”⁵⁴⁷

De manera similar a Perec, Calvino, a quien se le reconoce dentro del Oulipo como un gran defensor del clinamen,⁵⁴⁸ inserta este resquicio que permite la violación de reglas autoimpuestas en su práctica creativa como un elemento esencial de disrupción: “cada uno de los textos del corpus oulipiano de Calvino presenta espacios matemáticos estructurados de forma diversa y un

⁵⁴⁴ Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:96). Cita completa en Inglés: “In his book *Palimpsestes*, first published in 1982, the linguist Gérard Genette pronounced judgements on the Oulipo that Noël Arnaud here declares radically misinformed. After expressing his respect for Genette, the author suggests that only complete ignorance of the Oulipo's researches after 1972 (...) could have let him persist in the illusion that the group's activities were confined to parody and burlesque and that its procedures were a kind of automatic roulette derived from Surrealist practices. Noël Arnaud points out that familiarity with the poetry and fiction of Calvino, Perec and Mathews must dissipate any doubts about the serious uses to which Oulipian methods can be put...”

⁵⁴⁵ Natalie Berkman (2020)

⁵⁴⁶ Natalie Berkman (2020:256)

⁵⁴⁷ Natalie Berkman (2020:256). Cita completa en inglés: “In the *Atlas de littérature potentielle* (1981), Calvino classifies three texts—*Piccolo sillabario illustrato* (1978), *Il castello dei destini incrociati* (1973), and *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979)—as either rigorously or partly Oulipian. However, even *Le città invisibili* (1972) has Oulipian elements, notably a well-formed geometric structure that Calvino presented at an Oulipo meeting.”

⁵⁴⁸ En el *Oulipo Compendium* se señala que “Algunos oulipianos, en particular Italo Calvino, consideran que el clinamen desempeña un papel crucial en la teoría y la práctica oulipianas.” Harry Mathews, Alastair Brotchie, & Raymond Queneau (2005:126).

elemento desestabilizador que perturba esos espacios”⁵⁴⁹, observa Berkman. En este sentido, el uso del clinamen responde a una lógica de composición dialéctica, donde la autonomía del proceso es desestabilizada por un elemento que se le opone; aquel que representa la fuerza que produce el desvío de los átomos lucrecianos en el concepto original, y que permite la creación de la materia.⁵⁵⁰

Clinamen en la composición musical en base a mapeo de textos

Aplicado al ámbito de la composición musical en base a mapeo de textos, la incidencia del clinamen aparece en contextos de su uso expansivo, más que en la criptografía musical tradicional. Esto se debe a que el criptograma, como motivo melódico derivado directamente de una lectura de las letras de una palabra como sucesión de notas, es un elemento muy corto para requerir de una desviación de las reglas que lo generaron: su brevedad lo hace manejable, aún si esto requiere el tipo de ajustes estéticos que ya hemos mencionado (visibles, por ejemplo, en el desafío de manejar el cromatismo del motivo B-A-C-H en el marco del sistema tonal), y que motivan su consideración como recurso de composición, por su incidencia en la dimensión material.

Aparte de su brevedad, otra característica del criptograma musical tradicional que hace improbable el uso del clinamen es su razón de ser como encarnación musical de una palabra relevante, generalmente del nombre de una persona a quien se quiere homenajear (a manera de *beau présent* o de *beau absent* oulipiano). Por esto, cualquier modificación de sus características formales, con una intención de mejoramiento estético, implicaría una desconexión con la palabra y la figura representada, quitándole sentido en términos de operación de inserción de contenido simbólico.

⁵⁴⁹ Natalie Berkman (2020:260). Cita en inglés: “...each of the texts in Calvino’s Oulipian corpus exhibits variously structured, mathematical spaces and a destabilizing element that disrupts those spaces...”

⁵⁵⁰ Ver Natalie Berkman (2020:257)

Ya en el contexto de una “emancipación del criptograma”, o del uso del mapeo de textos como generador de múltiples materiales musicales y como eventual método de composición, el clinamen puede utilizarse en la etapa de (4) composición, habiendo pasado por las etapas de determinación de las condiciones del proceso creativo, en la (1) elección del texto y la (2) definición de condiciones de mapeo, y luego por el traspaso directo del texto a la partitura que es la instancia de (3) proyección, y que requiere de un apego estricto a las reglas autoimpuestas para justificar el uso del método – de lo contrario, sería algo así como hacer trampa en el juego del solitario –.

Una vez proyectados los distintos materiales, se puede componer con ellos, lo cual no implica necesariamente hacer un uso del clinamen, sino simplemente pasar de la etapa de generación de materiales a la de su disposición de manera de configurar una obra musical. En casos donde se incurra en contradecir las reglas autoimpuestas, modificando a gusto los materiales generados por el proceso de mapeo, se hace uso del clinamen propiamente tal, siguiendo la regla oulipiana de que éste se utiliza sólo cuando no es necesario⁵⁵¹, es decir, sólo en circunstancias en que las reglas autoimpuestas habrían sido capaces de proponer una alternativa de configuración de materiales por sí solas, sin necesidad de intervención.

Así, por ejemplo, el proceso de composición seguido por Mâche en la creación de *Le son d'une voix*, que exploramos por etapas en el Capítulo 2, y cuyo análisis podemos complementar observando que contempla en la (2) definición de condiciones de mapeo “un escalado del modelo” comparable con las modificaciones que hace Messiaen a los cantos de pájaros, contempla una etapa de (4) composición donde se da una “reelaboración y mejora libres de la transcripción”.⁵⁵² Este último paso implica uso del clinamen, en términos de una desviación con respecto a la

⁵⁵¹ Harry Mathews, Alastair Brotchie y Raymond Queneau (2005:126)

⁵⁵² Francois-Bernard Mâche (1992:176). Original en inglés: “The stages of the work were the following: choice of model for its richness in recurrences and anaphora; reading aloud and recording the Eluard text, by insisting less on the semantic expressiveness than on the phonetic potential (assonances, for example); realization of the sonograms; location and transcription of frequencies and durations corresponding to the phonemes; choice of a grid translating frequencies into pitches and enlarging the scale of durations, which can be defined as a scaling of the model; choice of instrumental timbres corresponding to this transcription; and finally, free reworking and enhancement of the transcription.”

limitación autoimpuesta de trabajar con el modelo mapeado, y en pos de una necesidad de “mejora” que surgirá de la interacción del compositor con el resultado del proceso autolimitado.

Por su parte, y como mencionamos anteriormente, Messiaen también incurrió en modificaciones de su transcripción del texto de Santo Tomás a la partitura de *Méditations*, rompiendo ocasionalmente las constricciones de su *langage communicable* para dar con un resultado sonoro acorde que hiciera sentido a sus oídos, en la etapa de (4) composición, donde podemos imaginarlo sentado frente al órgano y escuchando las diversas configuraciones sonoras emanadas de su proceso creativo autolimitado (esto es, en contacto con el sonido real). Siguiendo la descripción que hacía Andrew Shenton del uso del *langage communicable* por parte de Messiaen, vemos al compositor francés omitiendo “letras y palabras por medio de ligaduras, que esconden la estructura sintáctica de su texto”, “especialmente cuando se combinan con acentos, que son dados a ciertas letras”, y cambiando las duraciones⁵⁵³ asignadas a ciertas letras en su abecedario de cifrado por sustitución – que, como vimos, asignaba duraciones además de notas a cada letra del alfabeto.

En términos oulipianos, las instancias de (1) elección del texto y (2) definición de condiciones de mapeo corresponden al momento de diseño de la restricción, en miras a una “música potencial”. Según las declaraciones de intenciones del Oulipo, su tarea terminaría ahí, quedando las etapas siguientes en las manos de “entusiastas compositores”⁵⁵⁴, quienes proceden a materializar lo propuesto por la restricción en la etapa de (3) proyección, y luego a (4) componer en base a lo obtenido, instancia donde la frecuencia del uso del clinamen va a depender, por una parte, del grado de especificidad del proceso: un proceso acotado, como el caso del uso tradicional del criptograma – que podríamos comparar con la elaboración de anagramas, esto es, palabras sueltas – permitirá su uso en una etapa de composición con suficiente espacio para no requerir

⁵⁵³ Andrew Shenton (2017:90). Cita completa en inglés: “in some places Messiaen has elided letters and words by means of slurs, which disguise the syntactic structure of his text even more, especially when combined with stress marks, which are given to some letters. Ex. 4.2 shows which letters are stressed and which are grouped with slurs, in connection with the demarcation shown in Table 4.2 above. This passage also contains examples of Messiaen’s manipulation of the language for musical reasons (for example, the rhythmic changes to the letter t).”

⁵⁵⁴ Harry Mathews, Alastair Brotchie y Raymond Queneau (2005:38). Original en inglés: “The aim of the Oulipo is to invent (or reinvent) restrictions of a formal nature (contraintes) and propose them to enthusiasts in composing literature”

una modificación del producto de la constricción, mientras que un proceso expansivo, donde la constricción determine gran parte del material compositivo, probablemente requerirá de modificaciones que “mejoren” dicho material (p.ej.: el caso del clinamen en Messiaen).

Por otra parte, el uso o no uso del clinamen también dependerá de las características del material obtenido, que en contadísimas ocasiones, o en ciertos tramos dentro del despliegue de una obra, cumplirá por si solo con los requisitos para funcionar como lo que el compositor comprende por “música”.

Autolimitación, generatividad y clinamen

Al referirse a los modelos formales usados preponderantemente en la poesía del Renacimiento y el Clasicismo, antes de que el Romanticismo acreditara “la idea de una innovación absoluta, sin referencia a un modelo”, Mâche señalaba que su uso “suponía una aceptación de lo global y desviaciones significativas en el tratamiento del detalle.”⁵⁵⁵ Esta caracterización, que aplica tanto al uso de formas fijas tradicionales como a la creación bajo reglas arbitrarias autoimpuestas, nos ilustra la continuidad histórica que representa todo trabajo creativo autolimitado; “la literatura oulipiana no es moderna ni post-moderna, sino lo que yo llamaría una literatura tradicional, fiel a la tradición”⁵⁵⁶ decía Jacques Roubaud.

El proceso de concientización del potencial de los límites, que se aleja del vértigo creativo producido por “la idea de una innovación absoluta”, conduce a iniciativas de elaboración de constricciones autoimpuestas, que intentan cumplir el mismo rol que los esquemas y los sistemas

⁵⁵⁵ Francois-Bernard Mâche (1992:178). Original en inglés: “Such an approach is not without analogy to what constituted the essence of the poetic art in the Renaissance and in Classicism, in which the work on the model, in general taken from Antiquity, meant global acceptance and significant deviations in the treatment of detail. Romanticism then accredited the idea of an absolute innovation, without reference to a model.”

⁵⁵⁶ Harry Mathews, Alastair Brotchie y Raymond Queneau (2005:40). Original en inglés: “Oulipian literature is neither modern nor post-modern but what I would call a traditional literature true to tradition.”

limitantes tradicionales, necesitados de una renovación tras un desgaste histórico que los ha hecho rutinarios:

...en opinión de Queneau y Le Lionnais, tras el agotamiento del poder generador de las restricciones tradicionales, sólo las matemáticas podían ofrecer una salida entre una obstinación nostálgica con modos de expresión gastados y una creencia intelectualmente patética en la "libertad total".⁵⁵⁷

Por su parte, Mâche, averso a “los juegos de espejos culturales, los neoclasicismos, los pastiches, las citas y los collages” por “la asfixia global a la que estas prácticas han conducido a la música contemporánea, aislada en su gueto cultural”,⁵⁵⁸ encuentra una salida intermedia entre los modelos tradicionales y la ausencia total de modelos – libertad total, innovación absoluta – en el uso de referentes sonoros, en los que intenta “encontrar fuera del hombre y sus propias convenciones la fuente de una nueva música”.⁵⁵⁹ En este caso, la proyección se presenta como gesto autolimitante alternativo a las matemáticas tanto del Oulipo como del serialismo, en la búsqueda de nuevas convenciones que enmarquen el proceso creativo.

En el contexto de una necesidad de renovación, considerar la emergencia de estrategias de auto-limitación como una evolución de los esquemas limitantes y sistemas tradicionales permite contrarrestar las percepciones que se tenga de ellas como meros atajos racionales para crear arte – que sería el caso de su uso mediocre, como señalábamos antes –, en el sentido en que la "aceptación de lo global" de las reglas autoimpuestas y las "desviaciones significativas en el tratamiento del detalle" son rasgos que las prácticas conscientemente autolimitadas toman del uso de las formas y los sistemas tradicionales. Sin embargo, es importante notar que existen excepciones a esta

⁵⁵⁷ Jacques Roubaud en Harry Mathews, Alastair Brotchie y Raymond Queneau (2005:40-41). Original en inglés: ...in Queneau's and Le Lionnais's view, after the exhaustion of the generative power of traditional constraints, only mathematics could offer a way out between a nostalgic obstinacy with worn-out modes of expression and an intellectually pathetic belief in "total freedom".

⁵⁵⁸ François-Bernard Mâche (1992:178). Original en inglés: “The profound aversion that I generally feel for the games of cultural mirrors, the neo-classicisms, the pastiches, the quotations and collages is motivated by the global asphyxia to which these practices have led contemporary music, isolated in its cultural ghetto.”

⁵⁵⁹ François-Bernard Mâche (1992:190). Original en inglés: “...it is always a question of seeking outside man and his own musical conventions the source of a new music...”

concepción, especialmente en el caso del arte generativo, donde la previsión de los resultados, junto con una valoración dada al azar – como elemento capaz de otorgar “una creación musical automática destinada a proporcionar un funcionamiento auténtico de la mente más allá de los clichés culturales”⁵⁶⁰ –, marcan una diferencia significativa con respecto al funcionamiento de la creación dentro de los límites de las formas fijas tradicionales, así como de las prácticas que se consideran sus herederas.

En estricto rigor, el trabajo de composición en base a modelos sonoros y estructurales puede tomar cualquiera de las dos vías; la de un proceso proveedor de un nuevo contexto limitante dentro del cual el compositor puede trabajar, o la de un proceso generativo que entrega una obra terminada, ya en la etapa de (3) proyección. En ambos casos se da una instancia de autolimitación donde la intención compositiva prevé un resultado, y define las condiciones del proceso en base a su experiencia previa; el tipo de armonías que producirá la combinación azarosa de una colección determinada de tonos, por ejemplo. La diferencia radica en la consideración del desenlace del proceso como materiales (en el mejor sentido de la palabra; como greda, como pintura, etcétera) para ser moldeados por la intención compositiva, o como una experiencia sonora lista para ser presentada al auditor, a quién se le delega totalmente la tarea de encontrar esbozos de sentido, al hallarse enfrentado a una música condicionada sólo parcialmente por la intención compositiva, y cuyo desarrollo “en el tratamiento del detalle” ha sido dejado al azar.

Independientemente de posiciones que puedan llevar a uno a inclinarse por una opción u otra, la posibilidad de que ambas puedan producir una obra musical valorable – a ser comprobado este valor tras la finalización de cada obra – confirmaría la noción de que elementos musicales tales como “intervalos, ornamentos, motivos no son neutrales”⁵⁶¹, como dice Mâche. Y en esto se basa su crítica a Cage, cuando afirma que “Cage nos pide que permanezcamos escuchando, pero sin importarle a qué, como si todas las formas sonoras del mundo fueran un depósito de elementos

⁵⁶⁰ Ver François-Bernard Mâche (1992:37). En su contexto, esta frase es aplicada al tipo de “escritura automática” propuesta por los surrealistas en obras como *Champs magnétiques*: “...analogous in principle to the automatic writing practised by Breton and Soupault in the Champs Magnetiques, would be an automatic musical creation designed to provide an authentic functioning of the mind beyond cultural clichés.”

⁵⁶¹ François-Bernard Mâche (1992:25)

indiferenciados.⁵⁶² Por el contrario, tanto el resultado de una obra musical mediada por la intención compositiva como el de una obra generativa presentará particularidades sonoras específicas, inevitablemente cargadas de connotaciones simbólicas.

“Si escuchamos los sonidos, descubrimos esbozos de formas y pensamientos preñados de relaciones con los arquetipos de nuestra imaginación”, decía Mâche, para luego continuar afirmando que “uno tiene la impresión de que el demiurgo no ha terminado su obra y que nos necesita.”⁵⁶³ La diferencia entre un método que se enfoque en la generación de material, deteniéndose en lo que en el marco del mapeo de textos sería la etapa de (3) proyección, y una que considere una etapa de (4) composición posterior a la generación del material, parece estar ilustrada en la segunda mitad de esta cita de Mâche, que invitaría a hacernos la pregunta sobre cuánto nos necesita el demiurgo – o qué tan necesaria es la intervención de la intención compositiva para dar con un resultado sonoro determinado, por plantearlo en términos más prácticos.

Pese a que el enfoque generativo implica un conocimiento de la manera de comportarse de los distintos aspectos del sonido, abordados en términos de la creación musical, para prever los posibles resultados de las reglas que se establecen de antemano para el surgimiento autónomo de la obra, la posibilidad de una mediación posterior a la generación de material por parte del compositor, en una relación dialéctica con el material, se justifica tanto por su habituación a estar en contacto con el sonido, que le permite captar esbozos de sentido a ser traídos a la luz, como por sus habilidades musicales, puestas al servicio de moldear el material para traer a la luz esos mismos esbozos de sentido.

Considerando que una instancia de relación dialéctica entre compositor y material implica un contacto con el sonido real, el recurso del clinamen en particular representa una priorización de

⁵⁶² François-Bernard Mâche (1992:196). Original en inglés: “Cage asks us to remain listening, but never mind what to, as if all the sound forms in the world were a reservoir of undifferentiated elements.”

⁵⁶³ François-Bernard Mâche (1992:197). Original en inglés: “If we listen to sounds, we discover outlines of forms and thoughts which are pregnant with relationships with the archetypes of our imagination: one has the impression that the demiurge has not finished his work, and that he needs us.”

la experiencia sonora por sobre la abstracción de las reglas autoimpuestas, al sentirse el compositor obligado a desviar el curso del surgimiento de material, encausado por una fuerza generativa derivada del ejercicio de autolimitación, para desarrollar plenamente aquellos rasgos particulares presentes en la materialidad sonora; rasgos no neutros ni intercambiables, sino irremplazables y únicos en su capacidad de evocar algo más profundo que el sonido mismo⁵⁶⁴, y que se presentan como un contenido musical a ser tratado en la dialéctica entre compositor y material.

⁵⁶⁴ En palabras de Mâche: “Es necesario que la señal se convierta en signo de otra cosa, en medio para algo más profundo que ella misma, para que la realidad se convierta en música. El papel mínimo del compositor es el de mediador: permite escuchar, sea cual sea su grado de intervención...” (Francois-Bernard Mâche [1992:193]. Original en inglés: “It is necessary for the signal to become a sign of something else, a means to something deeper than itself, for reality to become music. The minimal role of the composer is that of mediation: he permits listening, whatever his degree of intervention...”)

3.6. Generatividad

El eje orden-desorden

En el Capítulo 1, mencionamos como la operación de autolimitación propia de la composición musical en base a mapeo de textos implica la incorporación de un grado de generatividad, usando este término a la manera en que se lo usa en el campo del *Arte generativo*, que abarca “cualquier práctica artística donde el artista usa un sistema, tal como una serie de reglas del lenguaje, un programa de computador, una máquina o un procedimiento inventado, que se echa a andar con un cierto grado de autonomía, contribuyendo a o resultando en una obra de arte finalizada”⁵⁶⁵.

Esta definición de Galanter contempla distintos grados de generatividad de procesos creativos enmarcados bajo el paraguas de “arte generativo”, al sugerir una cierta variabilidad del grado de autonomía del proceso – “cierto grado de autonomía” –, así como de la incidencia del rasgo generativo en la obra finalizada – pudiendo “contribuir a” o “resultar en” ella –. A su vez, dentro de las posibilidades proveídas por el medio del arte generativo, cuyo rasgo clave es “el uso de sistemas como un método de producción indirecta”⁵⁶⁶, podemos considerar un rango que va desde sistemas altamente ordenados a sistemas altamente aleatorios⁵⁶⁷, ubicándose el serialismo integral y la música aleatoria en ambos polos de este espectro. Pese a sus características opuestas en términos del grado de determinación o indeterminación del material por parte del proceso, y notando que “el término arte generativo es simplemente una referencia a cómo se hace el arte, y

⁵⁶⁵ Peter Galanter (2003 :4). Original en inglés: “any art practice where the artist uses a system, such as a set of natural language rules, a computer program, a machine, or other procedural invention, which is set into motion with some degree of autonomy contributing to or resulting in a completed work of art.”

⁵⁶⁶ Peter Galanter (2003:11). Cita completa en inglés: “Earlier I offered a definition of generative art where the key is the use of systems as an indirect production method.”

⁵⁶⁷ Ver Peter Galanter (2003:12).

no hace ninguna afirmación sobre por qué el arte se hace de esta manera o cuál es su contenido”⁵⁶⁸, ambos son definibles como arte generativo por su modo autónomo de producción.

Como ejemplo de un procedimiento creativo caracterizado por un alto grado de aleatoriedad, Peter Galanter menciona un juego musical de dados (en alemán, *Musikalisches Würfelspiel*) atribuido a Wolfgang Amadeus Mozart:

El primer uso de la aleatorización en las artes que conozco es una invención de Wolfgang Amadeus Mozart. Mozart proporciona 176 compases de música preparada y una cuadrícula que asigna el lanzamiento de un par de dados y un número de secuencia (primer lanzamiento, segundo lanzamiento, etc.) a los números del 1 al 176. El intérprete crea una composición realizando una secuencia de lanzamientos de dados aleatorios y ensamblando los números correspondientes. El jugador crea una composición realizando una secuencia de lanzamientos aleatorios de dados y ensamblando los compases correspondientes en una partitura secuencial. Quizás Mozart sabía intuitivamente que la música puramente aleatoria no es demasiado interesante, porque encontró una forma primitiva de mezclar orden y desorden. Los compases cortos precompuestos proporcionan orden, y el lanzamiento de los dados, desorden.⁵⁶⁹

En sus *Etudes Australes*, Cage procedió de manera similar a Mozart, reemplazando los occidentales dados por el oriental I Ching, el libro chino de las mutaciones. En éste “se lanza una moneda seis veces para obtener una respuesta aleatoria a partir de 64 imágenes posibles”, como explica Eun Young Kang en su tesis de doctorado *Late Twentieth-Century Piano Concert Etudes: A Style*

⁵⁶⁸ Peter Galanter (2003:4). Original en inglés: “First, note that the term generative art is simply a reference to how the art is made, and it makes no claims as to why the art is made this way or what its content is.”

⁵⁶⁹ Peter Galanter (2003:14). Original en inglés: “The first use of randomization in the arts that I am aware of is an invention by Wolfgang Amadeus Mozart. Mozart provides 176 measures of prepared music and a grid that maps the throw of a pair of dice, and a sequence number (first throw, second throw, etc) into the numbers 1 through 176. The player creates a composition by making a sequence of random dice throws, and assembling the corresponding measures in a sequential score. Perhaps Mozart knew intuitively that purely random music isn’t terribly interesting because he found a primitive way to mix order and disorder. The short pre-composed measures provide order, and the throw of the dice provide disorder.”

Study.⁵⁷⁰ Otro artículo dedicado a *Etudes Australes*, una crítica de Rob Haskins a la interpretación del pianista Steffen Schleiermacher, detalla la aplicación de estas operaciones de azar:

A medida que las piezas [los *etudes*] progresan, las operaciones de azar determinaron si las notas individuales que Cage calcó incluirían además notas adicionales. Estas notas adicionales no fueron calcadas de los mapas astrales, sino más bien, luego de que una operación de azar indicara el número de notas a agregar, otra operación de azar sucesiva seleccionaría a un miembro de una vasta biblioteca de acordes posibles de tocar en el piano con una mano. (La notación de estos acordes indicaba a las notas adicionales según su distancia por semitonos, a sumar o restar de la nota calcada original).⁵⁷¹

Más que indagar en el uso de Cage del I Ching, o en las referencias del compositor a conceptos de la sabiduría oriental (sobre las cuales existe cierta polémica⁵⁷²) lo que interesa aquí es la relación entre azar y control que se da en el proceso creativo de *Etudes Australes*, en el contexto de un proceso de mapeo de múltiples etapas. Ya mencionábamos el lugar del equilibrio entre lo racional y lo irracional en la obra de John Cage, donde “eventos azarosos” funcionan “al interior de un contexto controlado”⁵⁷³. Y esto nos remite directamente al ejercicio de Mozart, donde Galanter recalca la manera en que el orden – lo racional – está mezclado con el desorden – lo irracional – , en la forma de compases precompuestos cuya aparición sucesiva está entregada al rodar de los dados.

⁵⁷⁰ Original en inglés: “an ancient oracle manuscript in which one tosses coins six times in order to be given a random answer from sixtyfour possible images.” Eun Young Kang (2010:10)

⁵⁷¹ Rob Haskins (2016:109). Original en inglés: “As the pieces progress, chance operations determined if the single notes Cage traced would also include additional notes. These additional notes were not traced from the star maps, rather, after a chance operation indicated the number of notes to be added, one further chance operation would select one member from a vast library of chords playable on the piano by one hand. (The notation for these chords indicated the additional notes by its distance in half steps, plus or minus, from the original traced note).”

⁵⁷² Se recomienda revisar, por ejemplo, el texto de Marc G. Jensen titulado “John Cage, chance operations, and the chaos game: Cage and the I ching”, donde se pone en duda la rigurosidad de aplicación de conceptos orientales en la obra de Cage (ver Marc Jensen,2009).

⁵⁷³ Original en inglés: “In all of his work with chance, Cage sought a balance between the rational and the irrational by allowing random events to function within the context of a controlled system.” Marc Jensen (2009:97)

En el proceso de composición de *Etudes Australes* podemos señalar como gesto ordenador la decisión de agregar mayor densidad armónica (es decir, notas adicionales) a las notas calcadas de los mapas de Bečvář, densidad que, por lo demás va en aumento a medida que avanzan los Estudios, siguiendo el planteamiento formal tradicional de este tipo de obras de dificultad creciente, que opera como marco estructural y limitante. La intervención de la intención del autor, representada aquí por la decisión arbitraria de agregar acordes externos al material proyectado, en una obra que se plantea como una proyección directa del cielo estrellado a la partitura, está a su vez marcada por factores no intencionados: los acordes adicionales fueron determinados por el criterio de la factibilidad de ser interpretados con una mano – una realidad pre-dada –, y tanto la cantidad de notas que forman un acorde determinado como las notas que lo conforman fueron decididos por operaciones de azar. Además, la ubicación de los acordes en el eje de las alturas se ajustó a la posición azarosa de los puntos calcados, ubicándose las notas que conforman dichos acordes a intervalos específicos (distancia por semitonos) en relación a los puntos originales.

Tanto en el caso de Mozart como de Cage, la necesidad de mezclar orden y desorden tiene sentido según un criterio que Galanter toma de las ciencias de la complejidad, según la cual los sistemas “existen en un continuo que va de lo altamente ordenado a lo altamente desordenado”, donde “tanto los sistemas altamente ordenados y los altamente desordenados son simples”, mientras que “los sistemas complejos presentan una mezcla de orden y desorden.”⁵⁷⁴ La aplicación de un criterio que complejice el sistema de composición mediante la mezcla de orden y desorden parece responder, tanto en Mozart como en Cage, a la intuición de que “la música puramente aleatoria no es demasiado interesante”⁵⁷⁵.

En los escritos de Mâche encontramos alusiones a los peligros del otro extremo de este eje, el polo del sistema altamente ordenado que se encarna en el serialismo integral. Mâche lo caracteriza

⁵⁷⁴ Peter Galanter (2003:11). Cita completa en inglés: “The important point for the purpose of this paper is that complexity science has produced a robust general paradigm for understanding and classifying systems. Systems exist on a continuum from the highly ordered to the highly disordered. Both highly ordered and highly disordered systems are simple. Complex systems exhibit a mix of order and disorder.”

⁵⁷⁵ Peter Galanter (2003:14). Original en inglés: “Perhaps Mozart knew intuitively that purely random music isn’t terribly interesting because he found a primitive way to mix order and disorder.”

como una manifestación de “formalismo científico” heredero del contrapunto, con respecto al cual sustituye “habituales leyes pictóricas y fantasiosas por un código civil riguroso con una geometría simple (en realidad, simplista).”⁵⁷⁶ Tal simplismo, propio de los sistemas altamente ordenados, es el que llama a la intervención del compositor dialéctico, aquel que Cage critica por cargar sus obras de intencionalidad⁵⁷⁷, pero cuya mediación parece ser requerida por el sistema mismo para dar con un resultado musical complejo (“interesante”, en palabras de Galanter), de manera opuestamente equivalente a como gestos de control equilibran el caótico simplismo del sistema aleatorio usado por Cage en *Etudes* (y por Mozart – no nos olvidemos de él – en su juego musical).

Por una parte, el ejercicio de autolimitación estricta, determinado por el compositor en un aparente gesto de control total, pero dotado de un rasgo de generatividad por la autonomía que le otorga su alto grado de determinación, requiere de una intervención por parte de la intención compositiva. Por otro, el ejercicio de entrega al azar, donde el compositor aparentemente se retira del proceso para permitir una manifestación de la actividad no mediada del sonido, requiere de la intervención de un compositor que, habiéndose declarado en contra de la intencionalidad en la música, opta por modular su operación azarosa con otras operaciones azarosas, para simplificar su sistema.

En ambos casos, el rasgo completamente autónomo del proceso se relega a una etapa de generación de materiales, que en el proceso de mapeo de textos – y en el de mapeo de estrellas usado por Cage – corresponde a la etapa de (3) proyección, haciéndose necesaria una etapa sucesiva de (4) composición que saque al proceso creativo de la simpleza dada por su ubicación en los extremos del eje orden-desorden, mediante la incorporación de elementos complejizantes: el compositor dialéctico complejiza el orden abstracto de su sistema entablando una relación dialéctica

⁵⁷⁶ François-Bernard Mâche (1992:84). Cita completa en inglés: “Scientific formalism still holds the high ground. It keeps alive serialism, which had itself modified the inheritance of counterpoint by substituting for its customary pictorial and fantasist laws a rigorous civil code with a simple (indeed simplistic) geometry.”

⁵⁷⁷ Ver John Cage (2013:53) “...European works present a harmoniousness, a drama, or a poetry which, referring more to their composers than to their hearers, moves in directions not shared by the American ones.”

donde sus gustos y preferencias – irreductibles a una fórmula matemática – enriquecen el resultado final, mientras que el compositor de música aleatoria complejiza el previsible desorden de su sistema altamente azaroso entablando otra relación dialéctica donde inserta elementos equilibrantes, procurando que éstos no obedezcan a sus gustos ni preferencias.

Esta necesidad de complejizar se asocia a su vez al concepto de clinamen, aunque no en términos oulipianos, es decir, no en términos de una violación antojadiza de reglas autoimpuestas, sino más bien en términos lucrecianos, según los cuales un desvío de elementos autónomos – los átomos que caen a través del vacío – es lo que permite la creación de la materia.⁵⁷⁸ En los casos de procesos altamente ordenados o altamente desordenados, el clinamen actuaría entonces como un desvío con respecto a ese orden o desorden, que permite la creación de música.

Generatividad y subjetividad: posible inédito

Previo a tal gesto de balance de los procesos generativos altamente ordenados o desordenados, cabría considerar las razones que existen para recurrir a la autonomía de procesos generativos en el proceso de composición. En sus escritos, François-Bernard Mâche habla de la creación de una música automática capaz de activar “un funcionamiento de la mente libre de clichés culturales”, como una manera de acceder a las profundidades de la psique:

¿Qué criterios contemporáneos nos permitirán decidir si una característica definible como el ostinato se refiere al tiempo del mito (a la *urzeit*) o simplemente a un procedimiento conveniente en una obra concebida según leyes combinatorias, sin que esto último proceda de ninguna sugestión derivada de las profundidades de la psique? Se pueden contemplar dos métodos de aproximación. El primero, análogo en principio a la escritura

⁵⁷⁸ Natalie Berkman (2020:257). Original en inglés: “...the term clinamen was first used by Lucretius, Epicurean philosopher and author of the first century BCE poem, *De Rerum Natura*. The basic matter of Epicurean physics as described by Lucretius has two components: atoms (infinite in number but finite in shape and size) and void (within which the atoms combine). The atoms fall through the void and it is the swerve (clinamen) that allows for the creation of matter.”

automática practicada por Breton y Soupault en los Campos Magnéticos, sería una creación musical automática destinada a proporcionar un funcionamiento auténtico de la mente más allá de los clichés culturales. El precedente del surrealismo no ofrece garantías de éxito muy sólidas, y el fracaso bastante generalizado de los grupos de improvisación creados después de mayo de 1968 no parece más alentador. Pero las nuevas facilidades de los ordenadores musicales con secuenciadores y transcritores automáticos invitan a reconsiderar esta vía, que personalmente estoy explorando desde hace algunos años. Supone la posibilidad de algún tipo de verificación por la sensación de lo maravilloso. Su riesgo evidente es una dependencia abrumadora de la subjetividad. Pero, en última instancia, ninguna práctica estética de ningún tipo ha podido prescindir de este recurso.⁵⁷⁹

Una de las gracias de la teoría de Mâche es que trata la temática de la creación artística en relación al subconsciente, identificando en el ir y venir entre “los niveles más profundos de la psiquis” y “la conciencia más lúcida” un rasgo que define a “los soñadores caminantes que son los artistas.”⁵⁸⁰ En este sentido, el apelar a una automaticidad que permita a la mente funcionar libre de los clichés culturales, aplique esto al tipo de escritura automática surrealista o a métodos

⁵⁷⁹ François-Bernard Mâche (1992:37). Original en inglés: “What contemporary criteria will permit us to decide if a definable characteristic such as *ostinato* refers to myth time (to the *urzeit*) or simply to a convenient procedure in a work fashioned according to combinatory laws, without the latter proceeding from any suggestion deriving from the depths of the psyche? One may contemplate two methods of approach. The first, analogous in principle to the automatic writing practised by Breton and Soupault in the *Champs Magnetiques*, would be an automatic musical creation designed to provide an authentic functioning of the mind beyond cultural clichés. The precedent of surrealism does not provide very solid guarantees of success, and the fairly general failure of improvisation groups created after May 1968 does not appear any more encouraging. But the new facilities of musical computers with automatic sequencers and transcribers invite us to reconsider this route, which personally I have been in the process of exploring for some years. It supposes the possibility of some sort of verification by the sensation of the marvellous. Its evident risk is an overwhelming dependence on subjectivity. But no aesthetic practice of any kind has ultimately been able to do without this resource.”

⁵⁸⁰ François-Bernard Mâche (1992:29). Cita completa en inglés: “We are not dealing with an alternative choice between original artistic creation and the simple emergence of archetypes at the conscious level (in short, between craftsmanship and inspiration), because it is precisely the essential task of creative originality to make coherent without misrepresenting them the many spontaneous appeals of mythic images. To achieve this, a constant communication between the deepest levels of the psyche and the most lucid consciousness is necessary, and it is by this aptitude for coming and going between the conscious and the unconscious that one identifies the genuine, waking dreamers known as artists.”

tecnológicos, parece ser una tarea ideal para un artista, pese a que en el caso del uso de tecnología pueda propiciar un tipo de reflexión altamente racional en cuanto al método – dando paso a maneras científicas de hablar sobre el arte, como ocurre en el campo del arte generativo –, y en el caso de la automaticidad surrealista pueda tomar la forma de una manera descuidada de abordar la creación artística, la posibilidad de conectarse con las profundidades de la psiquis, es propia del arte: “esta aptitud para ir y venir entre lo consciente y lo inconsciente”⁵⁸¹ identifica a los verdaderos artistas, dice Mâche.

Como muestra de una teoría completamente distinta, que considera a la creación artística desde un punto de vista particularmente racional, podemos mencionar la frase "*Ars sine scientia nihil est...*" (el arte sin ciencia no es nada), atribuida al arquitecto del siglo XIV Jean Mignot, y que constituye el eslogan de la Conferencia de Arte Generativo, organizada por Generative Art & Design Lab asociado al Politécnico de Milán (presidida por el arquitecto italiano Celestino Soddu – n. 1945), y que se ha llevado a cabo anualmente desde 1998 hasta la fecha⁵⁸², contando con la participación de teóricos tales como Philip Galanter; a quien hemos citado para reunir definiciones precisas sobre generatividad. Pese a este enfoque racionalista, un acercamiento a la creación artística asociada desde la configuración de sistemas generativos se puede tornar en un instrumento para acceder al descubrimiento de sonoridades inéditas a ser “verificadas por la sensación de lo maravilloso”⁵⁸³, tal como lo sugieren las palabras con que John Cage elogia el rasgo generativo del método serialista, al afirmar que “la rigurosidad de la aplicación del método lleva a una situación alejada de las expectativas convencionales que frecuentemente abre el oído.”⁵⁸⁴

A pesar de la evidente oposición de Mâche a la propuesta serialista, me he permitido aplicar ciertos aspectos de la teoría mâcheana al proceso creativo serialista y a otros procesos generativos, siempre considerando que su enfoque no se limite exclusivamente al ámbito de la abstracción

⁵⁸¹ Ver François-Bernard Mâche (1992:29).

⁵⁸² Yo mismo tuve la oportunidad de participar en la versión 2021 de dicha conferencia (ver <https://www.generativeart.com/>).

⁵⁸³ Ver François-Bernard Mâche (1992:37), citado anteriormente.

⁵⁸⁴ John Cage (2013:53) “...the thoroughness of the method's application bringing a situation removed from conventional expectation frequently opens the ear.”

racional (a la creación musical en el papel), sino que también involucre instancias de "verificación" en las que la intención del compositor se enfrenta al sonido real, activando así su función mediadora, que en un ir y venir desde y hacia el subconsciente le permite encontrar esbozos de sentido tanto en los modelos sonoros naturales, como al enfrentarse a una muralla resquebrajada, al sonido de las campanas o a las sonoridades surgidas de procesos generativos.

Teniendo en cuenta esto, dos nociones completamente distintas del trabajo con el azar, representadas, por un lado, por el flujo de la conciencia surrealista, y por otro, por operaciones que ceden el control a un elemento externo – como el uso de los dados o del I Ching –, pueden compartir la capacidad de proveer un acceso a lo que Mâche llama “los arquetipos de la imaginación”⁵⁸⁵. Y en este sentido podemos hallar algo en común entre el Oulipo y los surrealistas, dado que el rasgo generativo que deriva de los procesos de autolimitación, y que implica una cesión de control distinta a la cesión al azar – ubicada en el polo opuesto del eje orden-desorden, podríamos decir, donde generatividad se opone a azar – cumple con la misma finalidad de abrir paso al surgimiento de potenciales literaturas inéditas. Sergio Rojas expone esta capacidad de los procesos de autolimitación, tales como los del Oulipo, en la siguiente cita ya mencionada, que me permito repetir:

Esta relación, a la que podríamos denominar como dialéctica, entre la máxima libertad y la implacable necesidad en el proceso creador, en virtud de operaciones de autolimitación, es algo que encontramos prácticamente en todo el campo de las artes en el siglo XX, y corresponde a la radical autoconciencia del autor en el proceso de creación. Esta radical lucidez debe entonces producir conscientemente los límites a los cuales ha de someterse, como una estrategia para dar lugar a lo posible inédito.⁵⁸⁶

Ya veíamos como Messiaen justificaba la elaboración y el uso de un método de proyección autolimitante y generativo como es el *langage communicable* al decir que lo hacía “por juego” y para

⁵⁸⁵ Ver François-Bernard Mâche (1992:196-197), citado anteriormente.

⁵⁸⁶ Sergio Rojas (2004:28).

renovar su pensamiento.⁵⁸⁷ En esta relación entre el juego de autolimitación y la posibilidad de renovación del pensamiento encontramos un enlace natural entre la búsqueda de lo inédito en procesos creativos autolimitados – incluso planteados de manera racionalista – y una estimulación de la imaginación asociada a un ir y venir desde y hacia el subconsciente que caracteriza a la actividad artística.

Serialismo y el “langage communicable” de Olivier Messiaen

Si consideramos al *langage communicable* usado por Messiaen en *Méditations* como método de ordenamiento y delimitación del material de alturas y duraciones, determinado de manera previa al proceso de composición de la obra, y puesto en marcha de una manera relativamente autónoma para determinar estos parámetros, podemos establecer una clara conexión con la práctica del serialismo, como método generativo. Es más, podemos especular, con un buen grado de certeza, que, de no ser por la existencia del serialismo, la concepción de una estrategia de ordenamiento de alturas y ritmos con un criterio de combinatoria como el establecido en el *langage* hubiese sido inconcebible.

En el caso de Messiaen, y en el ámbito específico de la organización de tonos, su mundo sonoro se articuló en torno al uso de modos⁵⁸⁸ (tipos de escalas distintas a las usadas por el sistema tonal), tal como explica Andrew Shenton:

La belleza de los modos, según Messiaen, se basa en el hecho de que están ‘en la atmósfera de varias tonalidades a la vez, sin ser politonales, el compositor tiene la libertad de dar preponderancia a una de las tonalidades o de dejar la impresión de tonalidad irresuelta’. Ésta es una característica importante de la música de Messiaen, y una que él explotó de manera continua. También constituye un desarrollo interesante luego del cromatismo

⁵⁸⁷ Olivier Messiaen (1969:1). Original en francés: “j’ai cependant essayé, par jeu, et pour renouveler ma pensée, de trouver une sorte de langage musical communicable.”

⁵⁸⁸ Modos de transposición limitada, específicamente.

extremo de la música de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Mientras una rama del desarrollo de la historia de la tonalidad se trasladó hacia la atonalidad y el dodecafonismo, el sistema modal de Messiaen entregó un marco único para un nuevo enfoque de la tonalidad extendida.⁵⁸⁹

La opción de Messiaen de seguir una vía de música modal alternativa al dodecafonismo se concide con la visión negativa que tenía de la técnica de Schönberg y sus discípulos vieneses.⁵⁹⁰ Pese a esto, Messiaen, como profesor de composición del Conservatorio de París tuvo contacto directo con los procedimientos serialistas, por contar entre sus alumnos a representantes emblemáticos de ese método de composición, tales como Boulez (cuyo artículo *Schoenberg est mort* [1952] marca un hito inicial del serialismo, como método derivado y a la vez separado del dodecafonismo⁵⁹¹) y Stockhausen. Una obra en particular de Messiaen, *Quatre Études de rythme* para piano (1949-1950), marcó de manera particular a algunos de sus alumnos. En palabras de Andrew Shenton,

...de todas las obras compuestas por Messiaen hasta ese entonces, los *Quatre études* resultarían ser las que más influyeron en la próxima generación de compositores. *Mode de valeurs*,⁵⁹² además de engendrar sonatas para dos pianos de Karel Goeyvaerts y Michel Fano (ambos discípulos de Messiaen), influyó directamente sobre *Kreuzspiel* (1951) de Stockhausen y *Structures pour deux pianos* (1951-1952) de Boulez, cuya serie de 12

⁵⁸⁹ Andrew Shenton (2017:49). Original en inglés: “The beauty of the modes, according to Messiaen, lies in the fact that they are ‘in the atmosphere of several tonalities at once, without polytonality, the composer being free to give predominance to one of the tonalities or to leave the tonal impression unsettled’. This is an important characteristic of Messiaen’s music and one that he exploited continuously. It is also an interesting development after the extreme chromaticism of the late nineteenth and early twentieth centuries. While one branch of the developmental history of tonality moved to atonality and 12-tone music, Messiaen’s modal system provided a unique framework for a new approach to extended tonality.”

⁵⁹⁰ Allen Forte (2002:3). Original en inglés: “He found it lacking in harmony, too oriented towards individual pitches, and, in general, dark in colour or grey.”

⁵⁹¹ Ver Allen Forte, 2002:4.

⁵⁹² N. del T.: *Mode de valeurs* es el nombre de uno de los cuatro *études* que conforman esta obra de Messiaen, *Quatre Études de rythme*.

notas se deriva de Mode de valeurs. Pese a no ser estrictamente serial, Mode de valeurs separa cuatro parámetros sonoros y les aplica una técnica serial general a cada uno...⁵⁹³

En el caso del *langage communicable* utilizado por Messiaen en *Méditations*, también encontramos un gesto de ordenación en serie de los parámetros, en su uso de un cifrado por sustitución alfabético, que a la vez es aplicado al elemento externo del texto, que hace de ordenador de las notas y ritmos asignados a cada letra. A diferencia de la serie dodecafónica, y de su aplicación a múltiples parámetros del sonido por parte del serialismo, el abecedario por sustitución implica una variabilidad mayor de los resultados, al aparecer los elementos de la serie, que son las letras del abecedario y sus parámetros asignados, reordenados según la lógica del texto, lo cual sigue un criterio infinitamente más complejo que las operaciones de transposición (comenzar en una nota distinta, respetando la estructura de relaciones interválicas al interior de la serie), retrogradación (presentar la serie de manera horizontalmente inversa, partiendo por la última nota y terminando en la primera), inversión (invertir los intervalos al interior de la serie, respetando el orden de la secuencia de notas original) y otras utilizadas por el serialismo, que siempre remiten al orden original.

Así, a diferencia de la serie dodecafónica, que busca que cada nota de la escala cromática aparezca con igual recurrencia, en la aplicación del *langage* el nivel de recurrencia puede variar de manera impredecible, dependiendo del orden con el que vayan apareciendo las distintas letras del abecedario en el texto, cada una con un grado de recurrencia distinto dado por la frecuencia de letras en el idioma usado, y en el texto en particular (la ausencia de la letra E en *La dissipation*, por ejemplo, no es común en el idioma francés en general). Y lo mismo ocurre con los timbres del órgano asociados a las distintas notas asignadas a cada letra, dado que activan distintos registros

⁵⁹³ Andrew Shenton (2017:39). Original en inglés: "...of all Messiaen's works up to this point, the Quatre études were to prove the most influential on the next generation of composers. Mode de valeurs, in addition to spawning sonatas for two pianos by Karel Goeyvaerts and by Michel Fano (both pupils of Messiaen), directly influenced Stockhausen's Kreuzspiel (1951) and Boulez's Structures pour deux pianos (1951–2), whose 12-note row is derived from it. Although Mode de valeurs is not strictly serial, it separates four sound parameters and applies a generalized serial technique to each..."

del instrumento por estar planteadas términos de alturas específicas (teclas específicas del instrumento) y no de clases de tonos, así como con las duraciones asignadas.

Generatividad en el mapeo de textos

El cifrado por sustitución, como método de expansión de la criptografía musical tradicional, es un recurso generativo que produce un ordenamiento tan cercano al caos que podría pensarse como una herramienta de aleatorización, en la medida en que el grado de complejidad de la combinatoria de letras se acerca al polo del desorden en el eje orden-desorden. Esto es cierto sobre todo si se plantea como estrategia potencial, es decir, sin que el proceso se ciña a un texto específico, hallándose formulado el método como asignación de notas y otros parámetros musicales a letras del abecedario que luego serán revueltas siguiendo el orden de su aparición en un texto indeterminado.

Una vez elegido el texto, en lo que hemos establecido como la primera instancia del proceso de composición en base al mapeo de textos – (1) elección del texto –, diversas características empezarán a alejar a la operación desde un horizonte cercano al azar hacia una situación de relativa determinación de diversos rasgos potencialmente proyectables al ámbito musical. Aparte de la ya mencionada frecuencia de letras, como rasgo calculable en términos de porcentaje de aparición de cada letra en el texto, sugiriendo una jerarquía de las notas que aparecerán una vez que el texto sea proyectado a la partitura (en español, probablemente la nota asignada a la letra X aparecerá poco), la estructura gramatical específica del texto, su estructura tipográfica, sus rasgos fonéticos y otras capas se presentarán ante el compositor como “una orden irresistible para desarrollar su potencial”⁵⁹⁴, en términos de Mâche.

⁵⁹⁴ François-Bernard Mâche (1992:169). Original en inglés: “The model chosen by the composer must impose itself on him like an irresistible order to develop his potential, and not as a convenient solution to the assembly of his materials.”

Aun teniendo a mano información precisa sobre los distintos rasgos estructurales proyectables desde el texto hacia la obra musical, el mapeo de textos retiene un grado de impredecibilidad en la etapa de proyección, dada la complejidad de la combinatoria de letras – sobre todo – y del hecho de que cualquier gesto de proyección desde un ámbito extra sonoro al musical deberá ser verificado, pudiendo dar resultados decepcionantes (en cuyo caso se puede recurrir al clinamen). Esta impredecibilidad se debe a que el habla, como dice Mâche “representa un sistema exactamente a medio camino entre el cuasi desorden aleatorio de ciertos fenómenos sonoros naturales, como las cascadas y los vientos, y el orden racional y abstracto de las escalas, jerarquías, repeticiones, etc”⁵⁹⁵, lo cual también puede ser dicho del lenguaje escrito. Y es este aspecto imprevisible, que podríamos denominar como generativo, el que permite usar a los modelos textuales como vía para dar con un “posible inédito”.

En términos de las cuatro instancias del proceso de composición en base al mapeo de textos, tanto la (1) elección del texto como la (2) definición de condiciones de mapeo constituyen instancias de autolimitación; la primera consiste en asumir un compromiso con un texto dado, de manera arbitraria, aunque reconociendo características promisorias para una potencial obra musical. Este compromiso será seguido de la invención de convenciones, arbitrarias o preexistentes (por ejemplo, la clave Morse), que pueden comprender un estudio exhaustivo de las características del texto, calculando la frecuencia de sus letras, estableciendo su estructura gramatical, grabando una lectura en voz alta, y realizando una serie de otras acciones en función del sistema que se invente.

⁵⁹⁵François-Bernard Mâche (1992:69). Original en inglés: “Here one can grasp the particular interest that the linguistic model may present, by relation to a general and neutral framework of "dimensions" or organisational structures. Metre, prosody and phonetics offer a sound model on several levels simultaneously. If speech provides the most fluent of the models (used consciously or not), it is because it represents a system exactly half-way between the aleatoric quasi-disorder of certain natural sound phenomena such as waterfalls and winds, and the rational, abstract order of scales, hierarchies, repetitions etc. The laws which govern it are supple enough to generate an infinite diversity of sound figures, and yet precise enough to guarantee them this unity of ensemble that is called the accent, or the spirit of the language. In this sense, each phonetic system is like a specific music, and at the heart of this music there is still some margin left for specific timbres and phrasing, just as in music for interpretation.”

Hasta ese punto, el compositor se ha esforzado por prever el resultado sonoro de su proyección, en base a su experiencia previa con procesos de este tipo, que permiten ejercitar una habilidad previsoras basada en el conocimiento tanto de lo que se puede controlar como de lo que no, además de acumular métodos de proyección – inventados o descubiertos –, y de un conocimiento adquirido sobre el tipo de escalas, texturas, timbres y otros parámetros que funcionan de manera confiable en contextos de relativa aleatorización proveída por el rasgo generativo de la próxima etapa: (3) proyección.

La (3) proyección es una instancia totalmente generativa. Y en ciertos casos puede llegar a ser la última del proceso, ya sea porque éste se planteó siguiendo el espíritu de entrega al devenir de las constricciones que caracteriza al arte generativo, o porque el resultado obtenido se verifica inmediatamente como una obra de arte acabada, produciendo una sensación de asombro y un entusiasmo que hace querer compartirla con el mundo.

Sin embargo, el caso más común, tanto en mi propia experiencia como en obras que he analizado es el de una secuencia de cuatro etapas, donde el momento generativo de la etapa de (3) proyección es seguido de uno de (4) composición, ya sea siguiendo la intuición del compositor, o apelando a hacer chocar el material obtenido en la proyección con otros procesos que no sigan otra intención que la de enriquecer o complejizar la obra, sin mediación del gusto del compositor (el caso de los *Etudes* de Cage). En cualquier caso, se materializa una manera particular de concebir el proceso creativo, a partir de una intuición que busca el encuentro con nuevas músicas en la experiencia de proyección de estructuras externas hacia el ámbito musical.

Capítulo 4: Ejemplificación

Un texto como presencia subyacente

En el contexto de mi propio trabajo de investigación/creación, el uso de textos como proveedores tanto de un punto de partida como de una guía al proceso creativo ha representado un interés constante. Luego de escribir una de mis primeras composiciones, que incluía una serie de versos cantados y hablados de la burla *Refiere su nacimiento y las propiedades que le comunicó*, de Francisco de Quevedo, seguidos de comentarios musicales, comencé a explorar en profundidad las posibilidades creativas dadas por la relación entre texto y música. Particularmente, me atrajo la idea de hacer a un texto participar como una presencia subyacente a lo largo del proceso de composición, pudiendo entregar diversos elementos capaces de informar distintos aspectos de una composición musical correlativa. Así surgió en el contexto de mi proceso de investigación la posibilidad de considerar el uso de capas estructurales del texto, de manera paralela a la de su significado semántico.

Una primera aproximación a esta forma de componer fue la utilizada en mi obra para orquesta *In a Medium-Sized Bowl* (2009 – [escuchar aquí](#)), basada en una receta para preparar un plato de locos mayo del libro *Recetas Chilenas*⁵⁹⁶, e interpretada por la Orquesta Sinfónica de Vancouver en el marco de la sesión de lecturas Jean Coulthard 2010. Comencé por asignar una clase de tono⁵⁹⁷ a cada letra del abecedario español haciéndolo coincidir linealmente con la escala cromática ascendente (ver figura 79), dando predominancia a aquellas notas asignadas a las vocales, como una manera de manejar la densidad armónica mediante la inclusión o exclusión de tonos asignados a las consonantes. Los materiales rítmicos para la obra los obtuve de la transcripción

⁵⁹⁶ María Alejandra Dulcic, Sergio Said y Rafael Fernández (2010:24)

⁵⁹⁷ Una clase de tono es una nota considerada en sentido abstracto, es decir, un grado de una escala, pero no una nota específica. Como clase de tono, un do, por ejemplo, puede aparecer en distintas octavas, pero siempre se denomina “do”.

de mi propia declamación del texto, obteniendo patrones a ser convertidos en melodías al reemplazar las letras de cada sílaba por la nota correspondiente en el abecedario musical de la obra, en la mayoría de los casos usando sólo las vocales de cada sílaba (generalmente una o dos por sílaba, ver figura 80, en la página siguiente), y en ciertas ocasiones produciendo acordes al incluir las consonantes. En términos formales, la estructura tipográfica de la receta, como sucesión de instrucciones numeradas, proveyó una estructura para el despliegue de la obra, resultando así en una serie de momentos musicales delimitados, cada uno señalado por un gesto corto por parte del arpa, que corresponde al número de cada instrucción (ver figura 81, en la página siguiente).



Figura 79. Abecedario musical usado en mi obra para orquesta In a Medium-Sized Bowl (2009)

PROCEDIMIENTO

- 1 Desprenda el loco de su concha usando una cuña de madera o de metal. Separe y elimine las vísceras. Es recomendable el uso de guantes protectores de goma para evitar impregnarse del fuerte olor visceral y del colorante rosáceo que tienen los locos.
- 2 Retire la únetta de cada loco ayudándose con un cuchillo.
- 3 Para ablandar los locos debe proporcionarles un apaleo que rompa su

firme
cons
cama
Agre
una




Des - pren - da el lo - co de su con - cha

aunque menos práctica, es golpearlos individualmente con un mazo de madera. Debe darles la misma cantidad de golpes por todos sus lados hasta que los sienta blandos al tacto.

- 4 Una vez terminado el apaleo lave los locos y escobillelos con agua corriente.
- 5 En una olla a presión con agua hirviendo sazonada, coloque los locos y déjelos cocerse durante 45 minutos. Retírelos del fuego y déjelos enfriar dentro de su jugo, para evitar que se resequen.
- 6 Para servir ponga 2 locos en el centro del plato de entrada, corónelos con un copete de mayonesa bien compacta y rodeelos con lechuga. Decore con tiritas de tomate o perejil picado y acompañe con limones partidos por la mitad.

Figura 80. Mapeo del texto a notas en *In a Medium-Sized Bowl* (2009). Notas marcadas con rojo corresponden a vocales.



u-no dos tres cua-tro cin-co seis

Figura 81. Números de las instrucciones de la receta de cocina llevados a la parte del arpa.

Habiendo diseñado las instancias de (1) elección del texto y (2) definición de las condiciones de mapeo libremente, esto es, previendo un cierto resultado sonoro a grandes rasgos, la etapa de (3) proyección se dio de manera totalmente autónoma, produciendo materiales de alturas derivados de la aplicación del abecedario musical, agrupados en patrones rítmicos dados por mi lectura en voz alta del texto, y dispuestos siguiendo la división de la receta en seis momentos, a los que antepuse un segmento introductorio mapeado a partir de la introducción del libro, a modo de sección introductoria de la obra. Luego, en la etapa de (4) composición asigné las notas y acordes a instrumentos libremente, decidiendo en qué partes usar sólo las vocales, y en cuáles introducir las consonantes, como elemento de disonancia. Sólo la palabra “locos”, en la que reconocí un grado de importancia mayor por ser el ingrediente clave de la receta, es orquestada siempre de la misma forma, apareciendo como un motivo reconocible en los vientos. En esta misma etapa, asigné roles a ciertos instrumentos, a veces teniendo en mente el correlato textual (como en el tratamiento de la palabra “locos”), y otras enfocándome únicamente en los materiales musicales derivados del proceso. Algunos instrumentos como el clavecín o los violines aparecen cumpliendo un rol de narradores – el clavecín lo hace en la sección introductoria, por ejemplo –, llevando adelante extensiones considerables de material melódico, acentuado por acordes en los mismos instrumentos o en otros (por ejemplo, el arpa en muchos segmentos marca las sílabas acentuadas del clavecín). Las mayores libertades fueron tomadas en el tratamiento de la forma, con secciones siendo extendidas mediante el estancamiento en una nota pedal, o repitiendo elementos que me han parecido dignos de repetición, y que no corresponden a repeticiones en el texto (p.ej., glissandos de arpa acompañados de tuttis de orquesta).

En este primer acercamiento práctico a la composición musical en base al mapeo de un texto, siendo totalmente ignorante de los antecedentes históricos que hoy conozco, y no habiendo aún teorizado sobre la dialéctica entre el rasgo autónomo del proceso como generador de materiales y mi libertad al momento de componer, pude no obstante constatar la insuficiencia del proceso para producir una obra musical por sí solo. Esta insuficiencia me llevó a comprender la necesidad de trabajar por etapas, permitiéndome libertades en la etapa final de (4) composición, aunque siempre con la inseguridad de quien no sabe hasta qué punto romper las reglas.

Vocales y vocalidad

Una obra posterior, titulada *The Tiger Fell* (2010 – [escuchar aquí](#)) – compuesta para clarinete, cantante de jazz femenina, arpa y percusión, e interpretada por el ensamble CYE en Malmo, Suecia en 2010 – marcó un avance en el método de mapeo, al definir las (2) condiciones de mapeo de una manera más detallada, que requirió calcular la frecuencia de aparición de cada letra en el texto como un factor que afectaría el nivel de recurrencia de las notas asignadas, permitiendo así tener un mayor grado de previsibilidad del tipo de armonía que surgiría del proceso de mapeo, al posibilitarme seleccionar qué tonos asignar a las letras más frecuentes.

La parte para voz fue compuesta usando sólo los cinco tonos asignados a las vocales (ver figura 82), llegando así a un método generativo para producir melodías que descansa en la presencia de una o más vocales en cada sílaba del texto (donde la letra Y se considera una vocal más), cuya (3) proyección hacia una sucesión de clases de tonos fue seguida de la instancia de (4) composición propiamente tal, donde se diseñó el contorno melódico y rítmico de manera libre, esto es, respetando los tonos mapeados, pudiendo elegir entre más de uno en casos de sílabas con más de una vocal (por ejemplo, ver sílaba “*ange*” en la figura 83). Más adelante, a través de los escritos de Mâche, me enteré de que existe esta práctica de musicalizar palabras mediante la asignación de notas a cada vocal, en distintas culturas; “en Java y también en Bali, las vocales del poema corresponden principalmente a los grados de la escala usada (5 notas – 5 vocales)”⁵⁹⁸, por ejemplo.

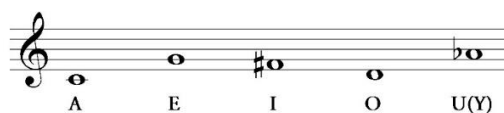


Figura 82. Tonos asignados a las vocales para mapear el texto cantado en *The Tiger Fell* (2010).

⁵⁹⁸ François-Bernard Mâche (1992:68-69). Cita completa en inglés: “It may be noted that other cultures, those of Java and Japan, for example, also practise polyphony and fixed poetic forms simultaneously. The link between music and these forms is particularly interesting: in Java, and also in Bali, the vowels of the poem correspond mostly to the degrees of the scale used (5 notes - 5 vowels). The Balinese pitch system designates these degrees by the syllables ding dong deng dung dang, and the vowel of the syllable sung coincides most often with that of the chosen degree, this coincidence usually being on the last syllable of a tembang. Greek Gnosis used the equivalence: 7 degrees - 7 vowels, and has handed down to us long vocalises in its magic scrolls.”

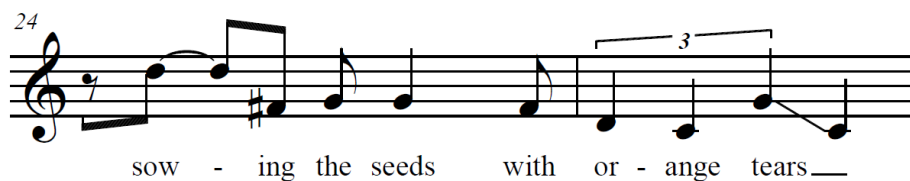


Figura 83. Segmento de la parte de voz de *The Tiger Fell* (2010)

Dado que el texto, consistente en un poema de mi propia autoría, aparece cantado de manera clara, su contenido semántico tuvo un rol importante en el desarrollo de la composición, llevándola a tomar la forma de una sucesión de intervenciones vocales, seguidas de comentarios instrumentales, cuyo material de alturas y de ritmos también deriva totalmente del texto; del cifrado por sustitución alfabético en el caso de las alturas, dispuestas en acordes según las letras contenidas en cada sílaba, o en melodías cuyo contorno sigue las inflexiones del habla, mientras que los ritmos surgen de a una transcripción de mi propia lectura en voz alta del texto.

Texturas cósmicas

En mi siguiente obra, *Semilla astral* para dos pianos (2011 – [escuchar aquí](#)) – interpretada por Andy Costello y Kimihiro Yasaka en 2011 en la Schulich School of Music de la universidad McGill (Montreal, Canadá) – utilicé patrones rítmicos otorgados por el texto pasado a clave Morse, proyectando la sucesión de puntos y líneas correspondientes a la partitura como patrones de duraciones relativamente cortas y largas (semicorcheas y corcheas) a ser interpretadas lo más rápido posible (*presto possibile*) (ver figura 84). De manera similar a como ocurre en *Messagesquise* de Pierre Boulez, obra desconocida para mí al momento de componer *Semilla astral*, el uso de la clave Morse me permitió generar grandes extensiones de patrones rítmicos simples en cuanto a su construcción en base a dos tipos de unidades temporales, y a la vez complejos por la impredecibilidad con la que se configuran estas unidades a medida que las distintas letras del abecedario hacen su aparición en el texto.

El texto usado fue la *Oda a la cebolla* de Pablo Neruda, tomada en su versión original en castellano para desarrollar del primer piano y en su traducción al inglés para la parte del segundo (excepto en los segmentos Morse, ver figura 84). El uso simultáneo del texto en dos idiomas distintos, mapeados usando un mismo abecedario musical y unas mismas técnicas de generación de material rítmico – clave Morse y transcripción de los ritmos del habla, específicamente – permitió crear texturas polirrítmicas y polifónicas, aprovechando la posibilidad que permite el formato de dos pianos de superponer melodías y ritmos complejos en un mismo registro, y que da como resultado tejidos prácticamente irreproducibles en un instrumento solo.⁵⁹⁹ En el caso de los ritmos derivados de la clave Morse, que son interpretados por cada pianista como repeticiones de una misma nota tocadas lo más rápido posible (*presto possibile*), la superposición de los dos patrones de duraciones cortas y largas generan una polirritmia constante, cercana a un tremolando, pero con micro variaciones de densidad en el tiempo. Paralelamente, las melodías obtenidas conjugando ritmos del habla con las notas asignadas a cada letra, de la misma manera que en *In a Medium-Sized Bowl* y *The Tiger Fell*, son interpretadas en *Semilla astral* en ritmo medido, con la aparición simultánea del texto mapeado en castellano y en inglés produciendo un tejido polifónico que aleja a la obra de lo monódico-lingüístico y lo acerca a lo contrapuntístico-cósmico.

The image shows a musical score for two pianos. Piano 1 is in treble clef with a tempo marking of quarter note = 80. It has two systems of music. The first system has a whole rest in both staves. The second system has a melody in the right hand with lyrics 'c e b o l l a' and a bass line in the left hand with lyrics 'o n i o n'. Dynamics include *mf*. Piano 2 is in bass clef. The first system has a whole rest in both staves. The second system has a continuous rhythmic pattern in the left hand and a melody in the right hand with lyrics 'C E B O L L A'. Dynamics include *p* and *mf*. Below the staves is a Morse code representation of the letters C, E, B, O, L, L, A using dots and dashes.

Figura 84. Clave Morse llevada a la partitura para piano en *Semilla Astral* (2011). Letras y código Morse no incluidos en la partitura (agregados aquí para ilustrar el proceso).

⁵⁹⁹ El tipo de texturas que se pueden obtener en instrumentos de dos teclados, como el clavecín, tal como lo utiliza György Ligeti en su obra *Continuum* (1968).

La figura 84 muestra el traspaso de clave Morse a figuras rítmicas a ser ejecutadas *presto possibile* en la parte del piano 2, así como el uso del cifrado por sustitución aplicado al texto en castellano (piano 1) y a su traducción al inglés (piano 2). En la parte del piano 1, notamos el uso del recurso del clinamen, en la forma de un literal “desvío” a partir de la nota original *mi* asignada a la letra L de la palabra “cebolla”, que en la segunda L es bajada en un semitono, hacia *reb*, con el fin de producir un contorno melódico más fluido, sin repeticiones, privilegiando así el resultado estético por sobre el seguimiento de las reglas autoimpuestas.

Del texto original sólo quedó en la obra el título, adaptado desde la frase “semilla de astro”, que aparece en el poema, y una sonoridad derivada tanto de las imágenes alusivas a una cualidad cristalina – “luminosa redoma”, “escamas de cristal”, “naturaleza cristalina” –, llevada al plano musical por medio del uso de registro sobreagudo de ambos pianos, como de aquellas relacionadas con el espacio – “clara como un planeta”, “constelación constante”, “estrella de los pobres”, “semilla de astro”, “globo celeste” –, que motivaron el uso de la clave Morse, evocando transmisiones satelitales o emisiones de pulsares, a la vez que sugirió un planteamiento formal de grandes extensiones, marcado por segmentos largos de notas repetidas insistentemente. Esto, sumado a la decisión de evitar lo melódico, que como ya mencioné aleja a la obra de lo monódico-lingüístico y lo acerca a lo contrapuntístico-cósmico (asociaciones de las que no estaba completamente al tanto al momento de componer la obra, pero que apliqué de manera intuitiva).

Teniendo una intención de evitar lo programático, pude encontrar una manera para proyectar aspectos del contenido semántico del poema a la materialidad de la obra, quedando una asociación clara entre su título y su sonoridad, sin que esto implicara una remisión al texto fuente como programa, sino más bien como un andamiaje en términos estructurales, y como un referente vago en términos de una temática asociada al cosmos.

Mi siguiente ejercicio, *Artisanal Spacecraft* para siete guitarras, compuesta al año siguiente (2012 – [escuchar aquí](#)) siguió un procedimiento similar: el texto escogido, consistente en una noticia sobre un hombre africano que construía una nave espacial en el patio de su casa, fue llevado al ámbito de la música instrumental usando notas repetidas y el sonido de varias guitarras golpeadas

simultáneamente, cada una con su propio patrón rítmico complejo e impredecible, pero constante. En lugar de usar clave Morse como en el ejemplo anterior, en este caso el texto fue escrito directamente en la partitura (ver figura 85), asignando distintas frases a cada parte, a ser leídas por los músicos siguiendo el ritmo con el cual leerían en voz alta el texto, al dar un golpe o tocar una nota por cada sílaba, según fuera el caso. Pese a lo complicado que una instrucción de este tipo puede parecer, el conjunto que interpretó la obra bajo mi dirección, conformado por estudiantes de guitarra de la universidad McGill, la entendió inmediatamente, validando a este método como una manera para producir texturas densas y constantes sin necesidad de anotar ritmos precisos y complejísimos.

El caso de *Artisanal Spacecraft* sirve como ejemplo de un modelo que se impone como “una orden irresistible para desarrollar su potencial”,⁶⁰⁰ por citar a Mâche. En este caso, el hallazgo de un artículo en un diario, sobre un hombre de Uganda llamado Chris Nsamba, que decidió “construir una nave espacial en el patio de su mamá”⁶⁰¹. Aparte del contenido de la noticia, que motivó mi exploración de la idea de una nave espacial artesanal, desde el plano sonoro, y materializada con recursos tímbricos ofrecidos por un ensamble de siete guitarras, mi ilusión era la de plasmar el artículo mismo, con toda su materialidad, a manera de objeto encontrado. Esta noción, muy explorada dentro de las artes plásticas (en términos de *objet trouvé* o *ready-made*), se asocia a la concepción de creación como descubrimiento al centro del trabajo con el mapeo de textos, y conlleva una situación experiencial que diferencia al método de una mera “solución cómoda para el ensamblaje”⁶⁰² de materiales musicales.

⁶⁰⁰ François-Bernard Mâche (1992:169). Original en inglés: “The model chosen by the composer must impose itself on him like an irresistible order to develop his potential, and not as a convenient solution to the assembly of his materials.”

⁶⁰¹ Lamentablemente, perdí el recorte de diario original, por lo que no tengo la información del medio en particular que publico la noticia. Pero según mi transcripción, el titular era “Africano construye nave espacial en el patio de su mamá”. La noticia puede ser hallada en otros medios, tales como <https://www.voanews.com/a/cosmic-dreams-uganda-one-man-space-program/1706858.html>

⁶⁰² François-Bernard Mâche (1992:169). Original en inglés: “The model chosen by the composer must impose itself on him like an irresistible order to develop his potential, and not as a convenient solution to the assembly of his materials.”

116 as it has no en - gine. While the shut - tle is the e - ven-tualaim, the

Gtr. 1

116 "I don't think that we are in a pos-it-ion to com - pete withChi-na or a - ny-one,

Gtr. 2

116 / Af-ter an in - tre - pid pi - lotand a nav-ig - a - tor have tes-ted thecraftsometimenextyear,

Gtr. 3

116 "Nsamba says that o - ver six hun - dredspaceen - thu - si - asts have vo - lun -

Gtr. 4

116 "Peo - ple a-roundhere used tocomeandseeand said he wasmad, butthey come back now

Gtr. 5

116 "U - gan - da is notknownuto be a big pla - yer in space ex - plo - ra-tion. In fact,

Gtr. 6

116 "But it stillseemslke quite an a - chievement. Chris be-lievesthat if his team is suc -

Gtr. 7

Figura 85. Uso del texto como patrón rítmico en *Artisanal Spacecraft* (2012) para siete guitarras.

Miniaturas

Continuando con mi exploración del potencial del mapeo de textos, para *Returned Message* (2013 – [escuchar aquí](#)) – una miniatura para ensamble de cámara interpretada por Dissonart Ensemble en Tesalónica, Grecia – desarrollé un proceso en el que un tono, una duración y una dirección

ascendente o descendente fueron asignados a las vocales de un texto (ver figura 86), produciendo una sucesión de notas que se mueven en distintas direcciones dentro de un rango amplio, la cual, al ser cortada en secciones y éstas superpuestas, generaron una polifonía compleja y disgregada, encontrando así otra alternativa para evitar que el mapeo de sucesión de letras a notas conduzca a una música melódica, distinta a la estrategia del uso simultáneo de idiomas en *Semilla astral* o de superposición de frases en *Artisanal Spacecraft*.

La miniatura de 30 segundos que resultó de este proceso presenta una dispersión de notas cortas (tocadas *staccato* y *pizzicato*) en las partes de la flauta, clarinete, violón violonchelo y contrabajo, mientras un piano de juguete (toy piano) ejecuta una transmisión de clave morse de una nota correspondiente al mismo texto que motivó la creación de la pieza; una convocatoria llamando a enviar miniaturas. Por lo tanto, el título de la obra *Returned Message* (mensaje devuelto) revela el gesto de transformar el llamado en la respuesta, como ocurre con correos electrónicos que rebotan al no ser alcanzado un destinatario.

The image displays a musical score for the piece 'Returned Message'. At the top, a single treble clef staff shows a sequence of notes corresponding to the Morse code 'A↑ E↓ I↑ O↓ U(Y)↓'. Below this, a complex polyphonic arrangement is shown in 4/4 time, featuring five staves. The lyrics are fragmented and distributed across these staves: 'The con cert is set in an un occ u pi ed old res id en ce qu i te the opp o si ti the ste ri li ty y o u'. The notation includes various note values, rests, and articulation marks, illustrating the 'staccato' and 'pizzicato' techniques mentioned in the text.

Figura 86. Fragmento del mapeo llevado a cabo para la composición de *Returned Message* (2013)

Para una segunda miniatura, compuesta para un concurso organizado por Redshift Music Society en Vancouver, Canadá, donde se pedía componer obras breves para ensamble de cámara que pudieran funcionar como tonos de llamada de celular (o *ringtones*), simplifiqué el método de composición de *Returned Message*, dejando sólo una frase en clave Morse, que fue asignada a la parte del vibráfono como un patrón rítmico sobre la nota *sol*, con los demás instrumentos orquestando y armonizando esporádicamente. El texto escogido es el título de la obra, *Fate Knocks* (2013 – [escuchar aquí](#)), cuyo mapeo en clave Morse es seguido de trinos en la flauta y guitarra que emulan un tono de llamada tradicional (ver partitura completa en la figura 87).

Fate Knocks
for flute , baritone saxophone, violin, cello, double bass, vibraphone, guitar and piano.

A Ringtone for Redshift Music Society
Daniel Larrain

score in concert pitch

♩ = 150

The musical score is written for eight instruments: Flute, Baritone Saxophone, Violin, Cello, Double Bass, Vibraphone, Guitar, and Piano. The tempo is marked as ♩ = 150. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *f*, *pp*, and *ff*. Performance instructions include *sul III natural harmonics gliss.*, *sul IV natural harmonics gliss.*, *pizz.*, *l.v.*, *bend*, *subito f*, and *(sul ③) l.v.*. The Vibraphone staff features the Morse code sequence "F A T E K N O C K S" in large letters. The Piano part includes the instruction "(senza *rit.*)" and "(to allow sympathetic resonance)".

Figura 87: partitura de Fate Knocks. Letras agregadas aquí para ilustrar uso de clave Morse.

Ópera sin palabras

Luego de estos experimentos iniciales, me embarque en mi proyecto de composición en base a mapeo de textos más ambicioso a la fecha: proyectar una obra de teatro completa, con personajes, trama y diálogo a la partitura de una obra de cámara. Planteada como un proyecto de investigación/creación para ser presentado como tesis de Magister en Composición (*Master of Music in Composition*) en la universidad McGill, y concebida bajo la guía del profesor y compositor John Rea (n.1944), la obra *La polilla de Madrid* (2014 – [escuchar aquí](#)) sería una ópera sin palabras basada en el entremés del mismo nombre de Francisco de Quevedo (1580-1645) – a ser interpretada por Ensemble Paramirabo en Montreal, Canadá en 2014 –, cuya trama presenta a una familia de cuatro integrantes que estafan a un grupo de nobles al pedirles dinero para realizar una obra teatral que nunca se llevará a cabo.

Para proyectar los personajes de la obra, cada uno recibió un tratamiento distinto, siéndoles asignadas combinaciones instrumentales distintivas dentro del conjunto, distintos tonos para mapear sus líneas de diálogo, una velocidad del habla distintiva para que cada personaje desplegara sus líneas siguiendo patrones rítmicos obtenidos con mi propia lectura del texto, y un rango de alturas (tesitura). Al ser puestos en relación por la estructura del diálogo, la sucesión de complejos sonoros obtenidos como resultado del mapeo del texto según cada personaje formó una especie de dramaturgia tímbrica, siguiendo la trama, que determinó directamente la forma de la obra (ver figura 88).

La polilla de Madrid: Dialogue Scheme
(Names in italics correspond to false characters)

Family: (1) Ortilia (*Onofria*): ■; (2) Elena (*E. Viriguri*): ■; (3) Carralero (*Villodres*): ■; (4) Luisa (*Aldonza*): ■;
Noblemen: (5) Mondoñedo: ■; (6) Don Alexo: ■; (7) Don Lorenzo: ■; (8) Don García: ■;
Theatre people: (9) Huésped: ■; (10) Regidor I: ■; (11) Regidor II: ■; (12) Sil: ■; (13) Andre: ■; (14) Trex: ■

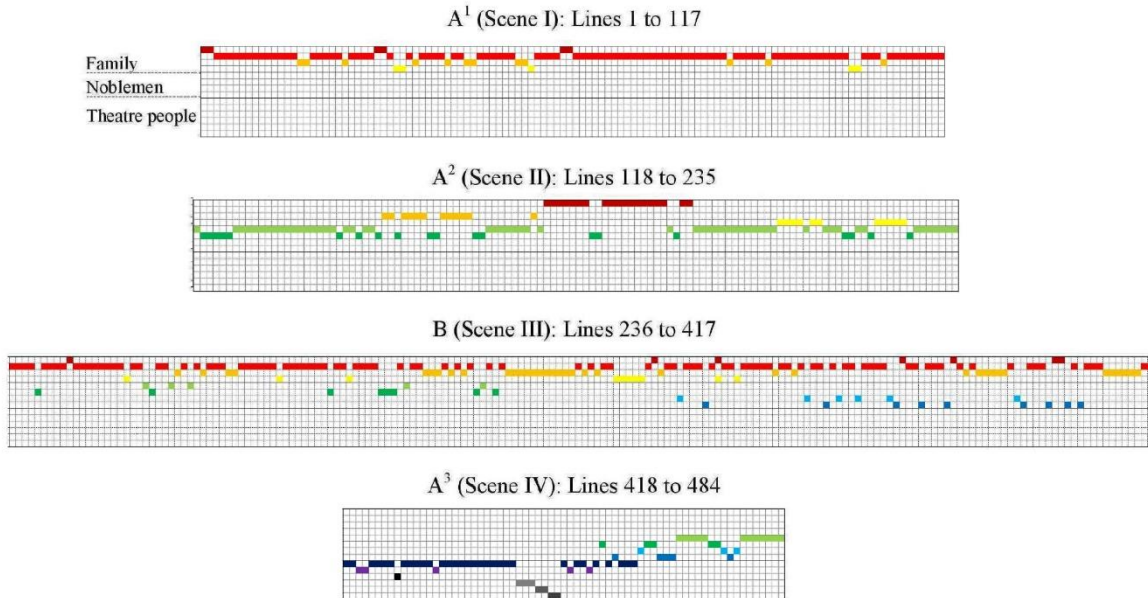


Figura 88. Diagrama de diálogos en la obra de teatro La polilla de Madrid, de Francisco de Quevedo (cada cuadrado corresponde a una frase en el texto).⁶⁰³

La instancia de (1) elección del texto siguió la intuición de hallar en un texto dramático múltiples capas estructurales, sumando el elemento del diálogo y las características de los múltiples personajes a las otras múltiples capas del modelo textual. La siguiente instancia, de (2) definición de condiciones de mapeo, siguió, por lo tanto, criterios asociados a las figuras de los personajes, considerando tanto factores prácticos como la frecuencia de sus apariciones a lo largo de la obra – implicando qué sonoridades serían las más prominentes a lo largo de la obra –, como rasgos propios de la trama, que condicionó el proceso al sugerir la creación de complejos sonoros de características estructurales similares, según las relaciones entre los personajes; relaciones de parentesco, de ocupación profesional (por ejemplo, regidores), e incluso relación en términos de su motivación dentro de la trama de la obra – por un lado, la familia de cuatro estafadores, por otro,

⁶⁰³ John Rea y Daniel Larraín (2014:11)

los nobles estafadores, y al centro un personaje omnisciente que advierte sobre la estafa, sin ser escuchado (además de otros personajes menores). Así, las líneas de texto de cada personaje fueron mapeadas usando una colección distinta de cinco tonos, aplicados a las vocales, las que presentan una cierta cantidad de notas en común según el grado de parentesco o afinidad de los personajes (ver figura 89).

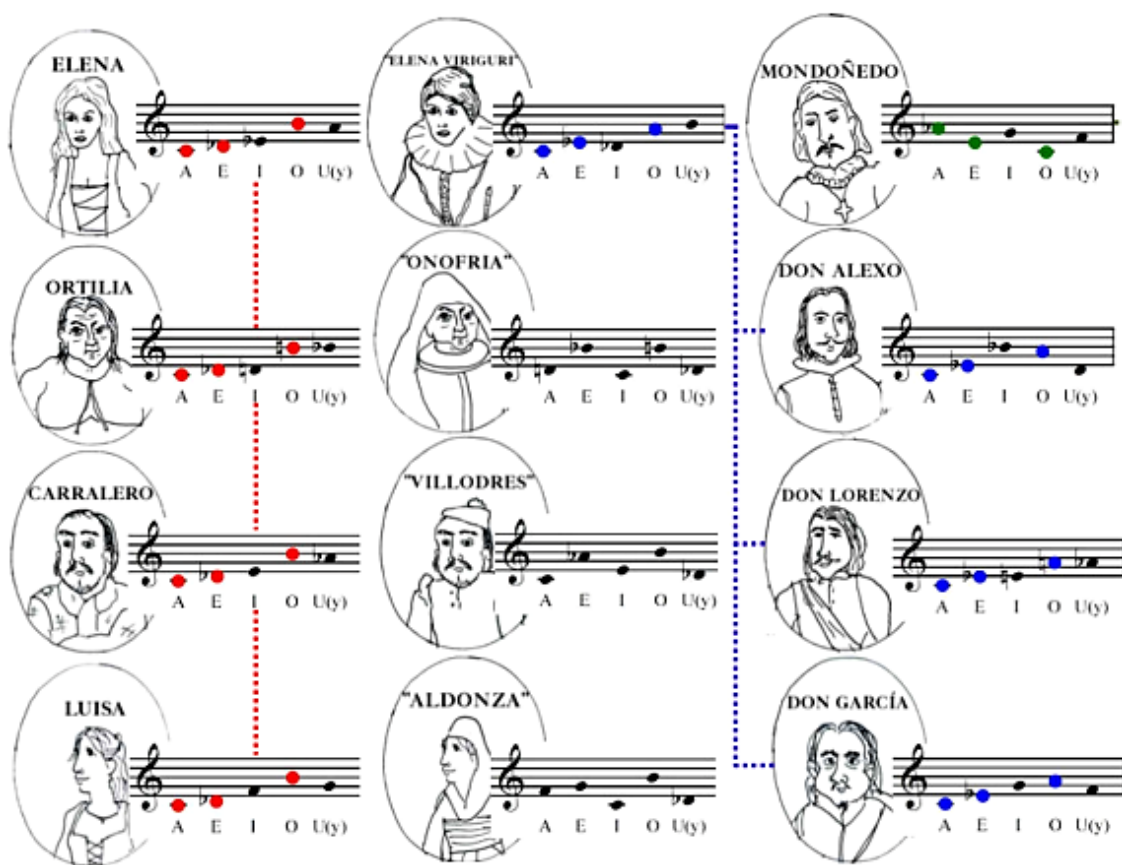


Figura 89. Asignación de tonos a las vocales de cada personaje de la ópera sin palabras *La polilla de Madrid* (2014).

Los personajes en la primera columna de la figura 89 – Elena, Ortilia, Carralero y Luisa – corresponden a la familia de estafadores, todos compartiendo una asignación de los mismos tres tonos a las tres vocales más recurrentes del castellano: A=do, E=re bemol, O=si. En la columna del

medio aparecen disfrazados para realizar la estafa, usando nombres falsos, en cuyos casos sus textos fueron mapeados usando los mismos cinco tonos de los personajes reales, pero en un orden distinto. La columna de la izquierda, por contraparte, muestra al personaje omnisciente – Mondoñedo –, con una configuración de tonos distinta a la de todos los demás, y a los tres personajes nobles que serán estafados por la familia – Don Alexo, Don Lorenzo y Don García –, quienes comparten otras notas asignadas a sus vocales más frecuentes: A=*do*, E=*mi bemol*, O=*la*.

Aparte de condicionar las notas elegidas para el cifrado por sustitución aplicada a cada personaje, la trama de la obra entregó claves para el diseño del despliegue de patrones rítmicos, derivados de la transcripción de la voz hablada, en términos de duraciones, sugiriendo rasgos de personalidad que permiten imaginar a cada uno como un hablante rápido o lento. Así también, sugirió características para cada personaje en cuanto a la tesitura de su voz, llevando a determinar el rango de alturas habitado por cada personaje.

Una vez asignados a cada personaje dramático las notas de sus vocales, la velocidad de su alocución y su tesitura, comenzó el proceso de (3) proyección. Las frases rítmico-melódicas correspondientes a cada línea del diálogo se crearon mediante un procedimiento que combinaba la composición de ritmos de habla con la sustitución de las vocales del texto por sus tonos correspondientes, determinados por el cifrado por sustitución, y la tesitura asignada. A pesar del grado de autonomía con que el proceso de mapeo del texto produjo el contenido de alturas de estas frases rítmico-melódicas – que no pueden llamarse simplemente melodías, ya que contienen también acordes, en momentos correspondientes a sílabas con dos o más vocales (diptongos o sinalefas) –, las características interválicas de cada colección de cinco tonos asignados a vocales, junto con el uso predominante de una pequeña gama dentro de la tesitura de cada personaje (concebible como su voz hablada normal) restringieron el número de clases de intervalos horizontales presentes en las líneas de cada personaje, permitiendo que cada representación mostrara propiedades interválicas identificables (por ejemplo, las frases del personaje principal, Elena, sólo presentan combinaciones de intervalos de una amplitud de 1,2, 3, 4 o 6 semitonos).

Utilizando un solo pentagrama que presentaba frecuentes cambios de tonalidad y tempo (algo así como una simple partichela), estas frases rítmico-melódicas se colocaron unas junto a otras, separadas por pausas de duración variable, según mi interpretación de la lógica del diálogo y de la trama general, para producir una (3) proyección en base a la cual luego se llevaría a cabo el proceso de (4) composición. Debajo de cada frase en esta proyección se situó el texto correspondiente, como una forma de seguir el guión de la obra.

The diagram illustrates the process of creating a musical projection through four stages, indicated by downward arrows on the left:

- Vocales asignadas:** A musical staff with notes corresponding to the vowels A, E, I, O, and U(y).
- Tessitura:** A musical staff showing the pitch contour of the notes.
- Velocidad del habla:** A rhythmic staff showing the tempo and phrasing of the speech.
- Proyección:** The final musical score for the character ELENA, with lyrics: "Her - ma - na, Dios os ha - ga bué - na Al - don - za. En - sa - ye - mos pri - me - ro to - do el pa - so." The score includes triplets and dynamic markings.

Figura 90. Elaboración de la (3) proyección para la obra La polilla de Madrid.

Una vez terminada, esta proyección preliminar contenía todos los elementos formales estructurales de la composición, tanto a nivel micro (frases rítmico-melódicas correspondientes a cada línea del diálogo) como macro (cambios de tempo, pausas generales y división definitiva de la obra total en cuatro "escenas"). El siguiente paso fue incorporar timbre, articulaciones y dinámicas, de manera similar a como un pintor añadiría color, contorno y profundidad a un boceto preliminar.

La etapa de (4) composición involucró dos operaciones simultáneas. Por un lado, las frases rítmico-melódicas de la proyección inicial se ampliaron a configuraciones polifónicas de múltiples capas. Por otro lado, los componentes de estos objetos, ahora multidimensionales, se asignaron a los instrumentos del ensamble elegido (flauta, oboe, clarinete en si bemol, saxofón barítono, violonchelo, percusión, guitarra y piano), para que los personajes dramáticos cobraran vida. En

última instancia, el objetivo de este proceso de representación sonora era hacer que cada personaje fuera identificable a través de subcombinaciones instrumentales específicas (orquestraciones icónicas, podríamos llamarlas) para resaltar sus cualidades personales y/o singulares. En este último sentido, el grado de importancia para la historia de Quevedo que exhibe un protagonista viene a influir en última instancia en el nivel de complejidad de cada representación, permitiendo que los personajes destacados muestren distintas facetas de su psicología a medida que avanza la pieza. Del mismo modo, las diferentes líneas del diálogo pueden musicalizarse con diferentes grados de detalle sonoro (es decir, de complejidad rítmica), dependiendo de su importancia con respecto a la trama o de la rotundidad con que un personaje específico pronuncia una línea (por ejemplo, frases seguidas de un signo de exclamación).

La figura 91 (en la página siguiente) muestra el paso de la proyección a la obra de una frase del personaje principal, Elena, donde cada frase rítmico-melódica de la proyección inicial se ha distribuido entre las partes del oboe y del clarinete, que forman un tejido contrapuntístico caracterizado por ritmos estrechamente entrelazados y líneas melódicas entrecruzadas. Dependiendo de la naturaleza de la frase, este tejido puede variar en carácter, desde fluido y continuo hasta completamente desarticulado, apareciendo como una alternancia de figuras cortas en staccato en este último caso. El oboe presenta generalmente una línea melódica muy activa y próxima a la frase de la proyección inicial, mientras que la parte del clarinete se caracteriza por gestos *glissandi* frecuentes que se entrelazan con las melodías del oboe.

En los momentos del texto en los que Elena habla enfáticamente, el clarinete cambia a trinos tímbricos estáticos, mientras que tanto la flauta como el violonchelo (tocando armónicos artificiales) se unen con notas largas; la parte del oboe se simplifica, transfiriendo su energía rítmica a los bloques de madera que interpretan ritmos de segmentos de la frase cartone. Al mismo tiempo, el piano golpea una sola nota dos veces; primero staccato, seguido de una débil resonancia de las cuerdas inferiores armónicamente simpáticas, y luego como una larga duración. En el caso de la nota staccato, la guitarra contribuye al sonido iniciando su música fuera de la afinación del piano y realizando un glissando ascendente con un slide.

(♩ = 100)

Fl.

Ob.

Cl.

Vc.

Perc.

Gtr.

Pno.

Proyección preliminar

es for-zo-so que me hon-re y au-to-ri-ce con us-te-des. Pa-re-céis a-ña-ga-zas pa-ra co-ger res-pon-sos o pi-ca-zas

Figura 91. Paso de la proyección inicial a la partitura en el proceso de (4) composición de *La polilla de Madrid*.

Como una sucesión de representaciones sonoras de personajes dramáticos, dispuestas de acuerdo con el diálogo de la obra, la composición final puede visualizarse como una versión ligeramente alterada del esquema analítico del entremés de Quevedo que se muestra en la figura 88, aunque transformada por la omisión de ciertas partes del texto, así como por la superposición de líneas consecutivas de diálogo, en ambos casos haciendo uso del recurso del clinamen.

Montaje sintáctico

En una obra más reciente, *Ocho estudios para piano* (2020) – interpretada para su registro en audio y video por el pianista chileno Dante Sasmay, en enero de 2021 –, exploré una variación de la idea de alternancia de configuraciones sonoras. De manera similar a cómo el devenir de *La polilla de Madrid* está planteado como una sucesión alternada de músicas reconocibles, correspondientes a personajes, que aparecen sucesivamente según la compleja lógica combinatoria de la trama y el diálogo, los *Ocho estudios* exploran el potencial formal de la estructura sintáctica, como sucesión de clases de palabras (pertenecientes a distintas categorías gramaticales) proyectable al ámbito musical a manera de alternancia de un número limitado combinaciones sonoras distintivas. Siguiendo este plan, sustantivos (o nombres), pronombres, adjetivos, adverbios, verbos, preposiciones, conjunciones y artículos fueron llevados a la partitura recibiendo distintos tratamientos de mapeo en cada caso, y produciendo así ocho tipos de configuraciones sonoras distintivas e identificables, que al interior de cada categoría presentan un grado de variación importante, dado por las letras y la longitud de cada palabra.

En el caso de esta obra, el texto elegido fue un segmento de la conferencia *Inmunidad, comunidad, biopolítica*, que Roberto Esposito impartió el 2011 en la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, traducida por Daniel Lesmes. A diferencia de en *La polilla de Madrid*, que ya desde su título se presenta como una traducción del entremés de Quevedo al plano musical, resultando en una ópera sin palabras, en el caso de los *Ocho estudios para piano* el texto fue elegido como andamiaje, intuyendo que su uso conciso y efectivo del lenguaje se traduciría en una estructura sintáctica rica en alternancias. (Además, el contenido del texto me conmovió mucho, por lo que la instancia de composición se tornó en una oportunidad de estudio).

Esta manera de componer previendo una yuxtaposición alternada de distintos tipos de músicas, permite definir las (2) condiciones de mapeo de cada categoría, teniendo en mente futuras yuxtaposiciones, en términos de continuidad y contraste, y proyectar de una sola vez todas las palabras de una categoría dada, para luego tomar a las distintas palabras y ubicarlas en un montaje que sigue la estructura sintáctica del texto. Esto lleva a la revelación de relaciones de continuidad

y contraste propias del discurso musical, aunque obtenidas del discurso lingüístico, en una obra donde lo que se escucha es la forma del texto como contenido; la alternancia de tipos de palabras se torna en el contenido de la música.

Tal como en casos anteriores, utilicé la clave Morse, esta vez para obtener patrones rítmicos medidos – en comparación con los patrones extramétricos usados en *Semilla astral*, o en *Messages-quisse* por Boulez –, de duraciones cortas (semicorcheas) y largas (corcheas), correspondientes a puntos y rayas en el código, respectivamente. A diferencia de *La Polilla*, en *Ocho estudios* se utilizó un alfabeto único (ver figura 92) que no abarco sólo las vocales, sino todas las letras, y que se aplicó de manera uniforme a todas las categorías (no variando en cada una, como era el caso de las notas asignadas a las vocales de cada personaje).



Figura 92. Abecedario musical usado en *Ocho estudios para piano* (2020)

El proceso de mapeo es una combinación de la clave Morse con el uso del abecedario musical, como se ejemplifica en la estrategia utilizada para los sustantivos, expuesta en la figura 93 con la palabra "COMUNIDAD": los tonos derivados de las vocales O, U, I y A se asignan a la mano derecha (pentagrama superior), mientras que los correspondientes a las consonantes C, M, N, D y D están en la mano izquierda (pentagrama inferior). Para cada letra, el código Morse determina un patrón rítmico, y cada mano se mueve en sentido contrario; la derecha en sentido ascendente y la izquierda en sentido descendente. Por último, en lugar de desplegar cada letra por separado, se agrupan en sílabas, razón por la cual las dos consonantes finales, D y D, se tocan simultáneamente; pertenecen a la sílaba "DAD" (como en co-mu-ni-DAD).

Figura 93. Mapeo del sustantivo “comunidad” en *Ocho estudios para piano* (2020).

Las figuras 94 y 95 muestran la partitura completa del estudio I ([escuchar aquí](#)), con las palabras correspondientes a cada configuración sonora escrita sobre la pauta, sólo para efectos explicativos de este texto (la partitura no contiene estas palabras). Cada estudio, del I al VIII, corresponde a una oración en el texto, con los puntos – seguidos o aparte – definiendo el fin de cada uno. En el caso del estudio I, se puede ver como las configuraciones correspondientes a distintas clases de palabras se alternan conformando un discurso musical donde las características de cada una permanecen reconocibles en general, por recursos tales como el tremolando en el registro agudo que caracteriza a los verbos (que en este estudio son “es”, “liga”, “libra”, y “exonera”), mientras que en el detalle presentan variaciones importantes, dadas tanto por la longitud variable de las palabras como por las letras que las conforman, que se mapean como distintas notas y distintos ritmos en clave morse (en clases de palabras que ocupan ese código).

Ocho estudios para piano

(2020)

Daniel Larrain (n.1981)

I.

$\text{♩} = 100$

Piano

f *p* *f* *mf*

rit.

Si la **communitas** es **aquello**

Red. * *Red.*

4 *a tempo* *p* *f* *p* *f*

que **liga** a sus **miembros**

Red. *8va* * *Red.*

7 *mf* *p* *f* *mf*

en un **empeño** donativo del

Red. * *Red.*

10 *f* *p* *mf* *p* *pp* *ff*

uno al otro, la **immunitas,**

Red. *8va* * *Red.* *8va* * *Red.*

Figura 94. Primera página del primero de los Ocho estudios para piano (2020)

14 **por** **el** **contrario,** **es** **aquello** *rit.*

f *p* *f* *p*

18 **que** **libra** **de** **esta** **carga,** *a tempo*

ff *mf* *pp* *f*

21 **que** **exonera**

23 **de** **este** **peso.**

f

Figura 95. Segunda página del primero de los Ocho estudios para piano (2020)

Tal como en otros casos, la etapa de proyección y de montaje fue seguida por una instancia de (4) composición que incluyó dar a ciertas palabras un distanciamiento mayor que el producido por la aplicación de las reglas autoimpuestas, agregar dinámicas y articulaciones, manejar pausas con el uso de calderones, y diseñar las resonancias, ya sea incorporando ligaduras o especificando el uso del pedal de resonancia del piano. En términos generales, el proceso de (3) proyección produjo en este caso un resultado muy cercano al final, requiriendo pocas alteraciones, y pocos usos del clinamen; un ejemplo de este recurso se percibe en el mapeo del sustantivo “PESO”, al final del estudio I, donde la última semicorchea de la letra S fue octavada hacia el registro grave, para dar una sensación conclusiva (ver figura 96)

Figura 96. Mapeo del sustantivo “peso” en los Ocho estudios para piano (2020). Última nota de la letra S aparece octavada para enfatizar el final de la sección.

Hablar o dejar hablar

Como último ejemplo, quisiera mencionar una obra que realicé como complemento a la exposición *Azul* de la artista chilena María Edwards (n.1982), que se presentó en marzo y abril de 2023 en la Galería Patricia Ready de Santiago. El encargo consistió en materializar musicalmente un mapa de estrellas hallado en el libro *Les Merveilles Célestes* (1867) del astrónomo francés Camille Flammarion (1842-1925), que había servido como referente para la creación de la muestra, e interpretar esta musicalización en la galería.

Pese a no constituir un ejemplo de mapeo de textos, la creación de esta obra se extiende de mi práctica de mapeo, tomando como obvio referente a los *Etudes Australes* de Cage. Aunque el punto de partida de mi encargo y el de Cage es prácticamente idéntico, hay algunas diferencias importantes que marcan a ambos resultados. En primer lugar, el mapa de Flammarion contiene muchísimo menos información que los mapas de Bečvář usados por Cage, sugiriendo una música más espaciada y menos densa. Por otra parte, el método de mapeo que utilicé en mi lectura del mapa de estrellas, y que titulé pragmáticamente *Mapa astral* (2023), siguió un método completamente distinto al de Cage: en vez de calcar puntos en papel de pauta, ubiqué verticalmente una representación a escala de un teclado completo de piano a un costado del mapa, y fui trasladándolo de manera horizontal, anotando cada punto del mapa en la partitura a medida que iban chocando con teclas específicas del teclado (ver figura 97). Así como la representación de las estrellas en el eje vertical de las alturas fue determinada por la grilla del teclado – más precisa que el papel de pautas, por su distribución espacial uniforme de semitonos⁶⁰⁴ –, la ubicación en el eje horizontal de las duraciones correspondió a las distancias horizontales entre estrellas en el mapa, considerando una escala de duración total de la obra de 8 minutos, autoimpuesta de manera arbitraria.

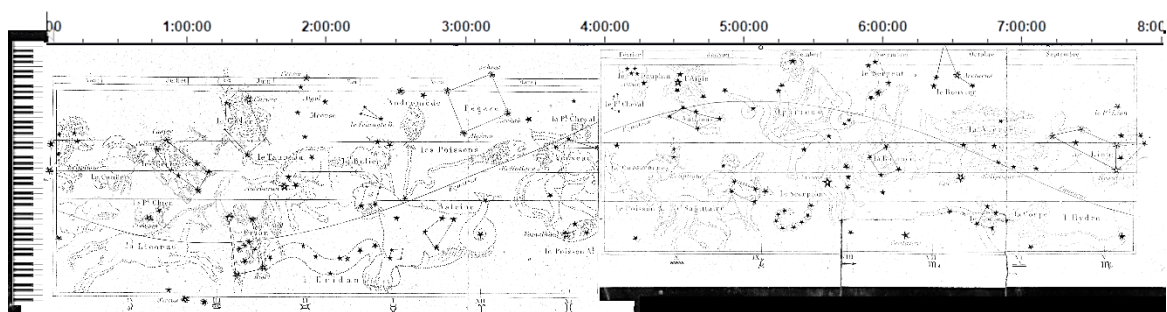


Figura 97. Proceso de mapeo usado en *Mapa astral* (2023)

⁶⁰⁴ En el papel de pauta, que sigue la lógica de la escala diatónica (equivalente a las teclas blancas del piano, el intervalo entre una nota ubicada en una línea y otra ubicada en el espacio siguiente varía según la nota: un *si* ubicado en la línea central del pentagrama tiene una distancia de un semitono con respecto al *do* que le sigue hacia arriba, mientras que la distancia entre un *sol* ubicado en la segunda línea y el *la* que lo sigue hacia arriba es de dos semitonos. En este sentido, la pauta no es un soporte neutro de proyección, sino algo más parecido a una superficie accidentada.

Aunque en un principio mi intuición me llevó a pensar en usar una escala específica para llevar a cabo el mapeo, de manera similar a cómo el establecimiento de un abecedario musical permite prever la armonía de la obra que resulta del mapeo de un texto, los experimentos iniciales me hicieron comprobar que la música que surgía del encuentro directo y no mediado de las estrellas con las teclas del piano era muchísimo más interesante que mis propuestas de mediación. Entonces, decidí hacer el mapeo de manera automática – generativa –, y luego en la instancia de interpretación de la obra, fui tomando decisiones con respecto a las duraciones, la dinámica y al uso del pedal, que a diferencia de los *Etudes Australes* fue usado aquí de manera constante, evitando una textura de puntillismo seco, y privilegiando en su lugar una de notas resonantes, tanto al interior del instrumento como en el espacio de la galería (ver figura 98).



*Figura 98. Situación de presentación de la obra Mapa astral (2023). Galería Patricia Ready (foto por Antonia Izquierdo)*⁶⁰⁵

⁶⁰⁵ Fuente: <https://artishockrevista.com/2023/04/14/maria-edwards-a-z-u-l/>

Aparte de la decisión de elongar o acortar ciertas duraciones en la instancia de interpretación de la obra, un único uso del clinamen en la partitura de *Mapa astral* se encuentra en la incorporación de apoyaturas ascendentes que marcan puntos clave de la obra, tales como su final (ver figura 99). Estos recursos marcan hitos a lo largo de la obra, enmarcando la experiencia de audición de pequeñas constelaciones sonoras, de propiedades armónicas muy particulares, aunque no del todo disonantes ni carentes de jerarquías tonales. En este sentido, la experiencia de creación e interpretación de esta obra – en contacto con el sonido real – me permitió constatar una vez más la necesidad de una dialéctica en el proceso creativo, donde el material autónomo impone sus propias condiciones, y donde la tarea de quien crea música de esta manera oscila entre “hacer hablar o permitir hablar”⁶⁰⁶ al modelo.

mapa astral 5

J *a tempo*

Figura 99. Segmento final de *Mapa astral* (2023 – [escuchar aquí](#)). Apoyaturas agregadas de manera arbitraria.

⁶⁰⁶ François-Bernard Mâche (1992:195)

Bibliografía

- Theodor W. Adorno (1966). *Filosofía de la nueva música*. Argentina: Sur.
- Theodor W. Adorno (2006). *Escritos musicales I-III: Obra completa, 16*. Madrid: Akal.
- Theodor W. Adorno (2008). *Escritos musicales IV: Obra completa, 17*. Madrid: Akal.
- Theodor W. Adorno (2011). *Escritos musicales V: Obra completa, 18*. Madrid: Akal.
- Johann George Albrechtsberger (1909). *Fuge über B-A-C-H* de. Edición de Oskar Kapp. Editorial Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd.33. Vienna: Österreichischer Bundesverlag, 1909. Plate Dm.d.Tk.in Oest.XVI.2.
- Michael Alan Anderson (2013). "The One Who Comes After Me John the Baptist Christian Time and Symbolic Musical Techniques." *Journal of the American Musicological Society* 639–708. <https://doi.org/10.1525/jams.2013.66.3.639>.
- Peter Allsop (1996). "Violinistic Virtuosity in the Seventeenth Century: Italian Supremacy or Austro-German Hegemony?" *Il Saggiatore Musicale* 233–58.
- David Babcock (1991). "Dušan Martinček: An Introduction to His Music." *Tempo* N179 (19911201): 23-27: 23–27.
- Johann Christian Bach (s/f). *Fuge für das Pianoforte oder die Orgel über die Buchstaben seines Namens, BACH*. Leipzig, Bureau de musique [de] C.F. Peters [181-?]. Merritt Mus 627.3.415
- Johann Sebastian Bach (1926). *El arte de la fuga*. Edición de Wolfgang Graeser (1906-1928) para la editorial Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 47. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1926. Plate B.W. XLVII.

Johann Sebastian Bach (1866). *El clavecín bien temperado, libro I*. Edición de Franz Kroll (1820-1877). Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 14 (pp.14-17). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1866. Plate B.W. XIV.

Johann Sebastian Bach (1867). *Tocata y fuga en re menor, BWV 565*. Edición de Wilhelm Rust (1822-1892). Editorial Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 15 (pp.267-75). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1867. Plate B.W. XV

Federico Bañuelos (2015). "La Retórica En La Práctica De La Música Del Renacimiento Y Del Barroco." *Acta Poética*. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2002.1-2.74>.

Nicholas Baragwanath (2014). "Giovanni Battista De Vecchis and the Theory of Melodic Accent from Zarlino to Zingarelli." *Music and Letters* 157–81.

Charles Barber y José A. Bowen (2012) "Sacher, Paul." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Fuente: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24255>.

Elinore Barber (1971). "Bach and the B-A-C-H Motive." *Bach* 3–5.

Daniel Barolsky y Louis K. Epstein (2020). *Open Access Musicology. Volume One*. Amherst Massachusetts: Lever Press. <https://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.12063224>.

Daniel Levin Becker (2012). *Many Subtle Channels : In Praise of Potential Literature*. Cambridge Mass: Harvard University Press. <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674065277>.

Luciano Berio (1979). *Les mots sont allés ... "recitativo" pour cello seul*. Universal Edition.

Luciano Berio (2006). *Remembering the Future*. Cambridge Mass: Harvard University Press.

Luciano Berio, Rossana Dalmonte Varga, Bálint András y David Osmond-Smith (1985). *Two Interviews*. New York: M. Boyars.

Natalie Berkman (2020). "Italo Calvino's Oulipian Clinamen." *Mln - Modern Language Notes* V135 N1 (2020 01 01): 255-280. <https://doi.org/10.1353/mln.2020.0001>.

Hector Berlioz (1971). *Symphonie fantastique: Épisode de la vie d'un artiste ... en cinq parties*. Edición de Nicholas Temperley. New Edition of the Complete Works, Vol.16 (pp.5-164). Kassel: Bärenreiter-Verlag. Plate BA 5456.

Hector Berlioz (2013). *Treatise on Instrumentation*. Dover Publications. <http://www.myilibrary.com?id=564061>

Timothy Bond (2004). "Speaking up for Schoenberg" *The Musical Times* 145, no. 1889 (Winter, 2004): 2-4. <https://www.jstor.org/stable/4149125>.

Pierre Boulez (1977). *Messagesquise: pour 7 violoncelles*. Reino Unido: Universal Edition.

Susan Bradshaw (1986). "The Instrumental and Vocal Music." *Pierre Boulez : a symposium* / edited by William Glock. --. London : Eulenburg.

Karl Braunschweig (2001). "Genealogy and Musica Poetica. in Seventeenth- and Eighteenth-Century Theory." *Acta Musicologica* 45-75. <https://doi.org/10.2307/932809>.

Seth Brodsky (s/f) "Descripción de Les Mots sont Allés." *Allmusic.com*. fuente: <http://www.allmusic.com/work/les-mots-sont-alls-for-cello-c232014/description>

Stephen C. Brown (2006). "Tracing the Origins of Shostakovich's Musical Motto." *Intégral* 69-103.

William S. Burroughs y Brion Gysin (1979). *The Third Mind*. London: J. Calder.

John Cage (1975). *Etudes australes: Etudes australes, books 1-4*. New York: C.F. Peters Corp.

John Cage (2010). *A Year from Monday : New Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan University Press. <http://www.myilibrary.com?id=282217>.

John Cage y Kyle Gann (2013). *Silence : Lectures and Writings* 50Th anniversary edition paperback ed. Middletown Connecticut: Wesleyan University Press.

B. Glenn Chandler (2016). “Jean Philippe-Rameau and the Corps Sonore.” *Athens Journal of Humanities and Arts* 7–24. <https://doi.org/10.30958/ajha.4.1.1>.

Erik Christensen (1996). *The Musical Timespace : A Theory of Music Listening*. Aalborg: Aalborg University Press.

Rebecca Cypess (2010). “‘Esprimere La Voce Humana’: Connections between Vocal and Instrumental Music by Italian Composers of the Early Seventeenth Century.” *The Journal of Musicology* 181–223. <https://doi.org/10.1525/jm.2010.27.2.181>.

John Daverio (2008). “Piano works I: A world of images.” *Cambridge Companion to Schumann*, 65-85.

Josquin des Prez (s/f). *Vive le roy*. Editor: Arnold den Teuling (Creative Commons Attribution Non-commercial Share Alike 3.0). Fuente:
[https://imslp.org/wiki/Vive_le_roy%2C_NJE_28.36_\(Josquin_Desprez\)](https://imslp.org/wiki/Vive_le_roy%2C_NJE_28.36_(Josquin_Desprez))

Jaime Donoso (2013). *Introducción a la música en veinte lecturas*. Santiago, Chile. Ediciones UC. Tercera edición.

Bonnie Jo Dopp (1994). “Numerology and Cryptography in the Music of Lili Boulanger: The Hidden Program in ‘Clairières Dans Le Ciel.’” *The Musical Quarterly* 557–83.

María Alejandra Dulcic R., Sergio Said y Rafael Fernández (2010). *Recetas Chilenas*. Santiago de Chile: Origo Ediciones.

Max Eckert-Greindorff (1961). *Cartografía*. México. Traducción al español de la tercera edición en alemán por José Novo Cerro. Manuales Unión Tipográfica, Editorial Hispano Americana (U.T.E.H.A) N.º22.

Edward Elgar (1889). *Allegretto on G-E-D-G-E for Violin & Pianoforte*. Londres: Schott & Co., 1889. Plate S. & Co. 3696.

Ben Etherington (2010). "Deafness and Insight: On the Seductions of the Music/Language Analogy." *Paragraph* 20–36.

James E. Evans (2021). "Fluid Dynamics: Representations of Water in Music". *Theses and Dissertations--Music*. University of Kentucky. Fuente: https://uknowledge.uky.edu/music_etds/175

Michel Fano, Anne-Dominique Grange, Miroslav Sebestik, Jacques Bidou, György Kurtág, Vincent Dehoux, Michel Imberty et al. (2003). *Ecoute = Listen*. ARTE France Développement ; Distribution by Facets Video.

Allen Forte (2002). "Olivier Messiaen As Serialist." *Music Analysis* 3–34.

David Gable (1990). "Boulez's Two Cultures: The Post-War European Synthesis and Tradition." *Journal of the American Musicological Society* 426–56. <https://doi.org/10.2307/831742>.

David Gagné (1994). "The Place of Schenkerian Analysis in Undergraduate and Graduate Curricula." *Indiana Theory Review* 21–33.

Peter Galanter (2003). "What is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory Generative Art." *Proceedings of the 6th International Conference. Generative Design Lab, Milan Polytechnic, Milan 2003*

David Gammie (2006) Notas al CD *Simon Preston: Royal Albert Hall Organ Restored*. Fecha de lanzamiento: 10th Jul 2006. Número de Catálogo: SIGCD084. Sello: Signum. Duración: 74 minutos. Fuente: https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W17782_120084

Andrea Garavaglia (2011). "‘La Brevità Non Può Mover L'affetto’ : The Time Scale of the Baroque Aria." *Recercare* Vol. 24 1-2 (2012) S. 35-61.

Jonathan Goldman (2011). *The Musical Language of Pierre Boulez : Writings and Compositions*. Cambridge UK: Cambridge University Press.

Michael Graubart (2003). "Integration in Schubert: Themes & Motives 1." *The Musical Times* 37–44. <https://doi.org/10.2307/3650699>.

Donald Jay Grout y Claude V. Palisca (2001). *A History of Western Music*. 6th ed. New York: Norton.

Rob Haskins (2016). *Classical Listening : Two Decades of Reviews from the American Record Guide*. Lanham Maryland: Rowman and Littlefield.
<https://hdl.loc.gov/loc.gdc/cip.2021677052>.

Trevor Herbert (2010). "Trombone glissando: a case study in continuity and change in brass instrument performance idioms." *Historic Brass Society Journal*, 22 pp. 1-18. ISSN 1045-4616 (print) 1943-5215 (online)

Gerhard Herz (1955). "Current Chronicle." *The Musical Quarterly*, Vol. 41, No. 1 (Jan., 1955), pp. 76-104. Published by Oxford University Press.

G.W. Hopkins, y Paul Griffiths (2012) "Boulez, Pierre." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 18 Apr. 2012 <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03708>

Amparo Hurtado Albir (2011). *Traducción Y Traductología : Introducción a La Traductología* 5A. ed. rev ed. Madrid: Cátedra.

Joyce Irwin (2011). "The Orthodox Lutheranism of Mattheson and Bach." *Bach* 70–83.

Andrea Ivis (2017). *John Cage and Sun Ra: Exploring the Universe Through Music*. Tempe, Arizona: Arizona State University.

- José Manuel Izquierdo (2019). Notas al programa del concierto de la Orquesta Sinfónica de Londres en CorpArtes. Santiago, 22 de mayo de 2019. (Página 8).
- Marc G. Jensen (2009). "John Cage Chance Operations and the Chaos Game: Cage and the 'i Ching.'" *The Musical Times* 97–102.
- Marc Jimenez (1999). *¿Qué Es La Estética?* 1. ed. Barcelona: Idea Books.
- Philip Jodidio y Tadao Ando (1998). *Tadao Ando*. Hohenzollerring Köln: Taschen.
- Kevin Jones (2004). "The Puzzling Mr. Elgar." *New Scientist*, 184, N.º2479, 2004, 56.
- David Wyn Jones (2010). "Becoming a Complete Kapellmeister : Haydn and Mattheson's 'Der Vollkommene Capellmeister.'" *Haydn 2009: A Bicentenary Conference* S. 29-40.
- Eun Young Kang (2010). "Late Twentieth-Century Piano Concert Etudes : A Style Study." Dissertation University of Cincinnati. University of Cincinnati. .
- Moritz Kelber (2018). "Die Musik Bei Den Augsburger Reichstagen Im 16. Jahrhundert." Dissertation Allitera Verlag.
- Lilia Khanina (2009). "The Faust Legend and Its Role in Alfred Schnittke's Work." *Tempo* 2–11. <https://doi.org/10.1017/S0040298209000114>.
- Julian Klein y Thomas Jacobsen (2014). "Music is not a Language: Re-interpreting empirical evidence of musical 'syntax' 2008-2012", *Research Catalogue* 2014
- Vladimir J. Konečni (2013). "Music Affect Method Data: Reflections on the Carroll Versus Kivy Debate." *The American Journal of Psychology* 179–95.
- Johann Ludwig Krebs (2017). *Fuge (über den Namen "Bach")*. Edición de Tomasz Jagłowski. Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. Fuente:

[https://imslp.org/wiki/Fuge_%C3%BCber_den_Namen_'Bach'%2C_Krebs-WV_434_\(Krebs%2C_Johann_Ludwig\)](https://imslp.org/wiki/Fuge_%C3%BCber_den_Namen_'Bach'%2C_Krebs-WV_434_(Krebs%2C_Johann_Ludwig))

Beate Kutschke (2007). "Johann Mattheson's Writings on Music and the Ethical Shift Around 1700 / Napisi Johanna Matthesona O Glazbi I Etički Pomak Oko 1700. Godine." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 23–38.

François-Bernard Mâche (1992). *Music, myth, and nature, or, The Dolphins of Arion*. Chur, Switzerland: Harwood Academic.

Harry Mathews, Alastair Brotchie y Raymond Queneau (2005). *Oulipo Compendium* Rev. and updated ed. London: Atlas Press.

Johann Mattheson y Gordon J. Kinney. (1978). *The complete chapelmaster: That is, basic guidance in all those matters of which anyone must possess knowledge, skill and perfection who wants to direct a chapel with honor and usefulness : outlined in essay (form)*.

Johann Mattheson y Hans Lenneberg (1958). "Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (II)." *Journal of Music Theory* 193–236.

Olivier Messiaen (1973). *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité, pour orgue*. Paris: Leduc.

Olivier Messiaen (2000). *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie (1949-1992)*. Paris: Leduc.

Olivier Messiaen & J. Satterfield (2007). *The technique of my musical language: Text with musical examples*. Paris: Alphonse Leduc.

Carmine Miranda (2016). "Decoding the Schumann Cello Concerto." *The Musical Times* 45–66.

David Osmond-Smith (s/f) « The Past As Future: Luciano Berio.” *Universal Editions*. Fuente: <https://www.universaledition.com/luciano-berio-54>

Peter F. Ostwald (2010). *Schumann : The Inner Voices of a Musical Genius* New and expanded ed. Boston Hanover: Northeastern University Press ; University Press of New England.

Peter Palmer. (1995). [Review of *Holliger: Beiseit Alb-Chebr; “12 Hommages à Paul Sacher pour Violoncelle,*” by David James, Elmar Schmid, Teodoro Anzellotti, Johannes Nied, Franziskus Abgottspan, Klaus Schmid, Marcel Volken, Markus Tenisch, Sabine Gertschen, Edmund Volken, Paul Locher, Oswald Bumann, Heinz Holliger, Patrick Demenga, Thomas Demenga, Cello Ensemble, & Jürg Wyttenbach]. *Tempo*, 194, 52–53. <http://www.jstor.org/stable/944623>

Sanna Pederson (2009). “Defining the Term 'Absolute Music' Historically.” *Music & Letters* 240–62.

Marshall A. Portnoy (1985). “The Answer to Elgar's Enigma.” *The Musical Quarterly* 205–10. <https://doi.org/10.1093/mq/LXXI.2.205>.

Francis Poulenc (1933). *Valse improvisation sur le nom de Bach*. Editorial: Paris: Rouart, Lerolle & Cie., 1933. Plate R. L. 11,875 & Cie

Rima Povilioniene (2018). “Talking Music: Cryptography Overview and Case Studies.”

Anca Preda-Uliță (2013). “Adaptations Of The Schenkerian Analysis To Post-Tonal Music.” *Bulletin of the Transilvania University of Braşov Series VIII: Performing Arts* • Vol. 6 (55) No. 2 – 2013

Ubirajara Rancan y Marques Azevedo (2014). “Rameau Rousseau and Kant on Music.” *Studi Kantiani* 39–50.

Markus Rathey (2010). "Buxtehude and the Dance of Death: The Chorale Partita Auf Meinen Lieben Gott (Buxwv 179) and the Ars Moriendi in the Seventeenth Century." *Early Music History* 161–88.

Maurice Ravel (1908). *Rapsodia Española*. Primera Edición. Paris: Durand & Fils, 1908. Plate D. & F. 7128.

Maurice Ravel (1910). *Menuet sur le nom d'Haydn de Maurice Ravel*. Paris: Durand & Cie., 1910. Plate D. & F. 7583. Reimpreso por Dover Publications, 1986.

John Rea y Daniel Larrain (2014). *La Polilla De Madrid*. Dissertation, McGill University.

Dorothea Redepenning(1992). "Franz Liszts Auseinandersetzung Mit Johann Sebastian Bach." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 34, no. 1/2 (1992): 97–123. <https://doi.org/10.2307/902363>.

Gustave Reese (1959). *Music in the Renaissance by Gustave Reese. Revised Edition*. New York: W.W. Norton.

Nikolái Rimski-Kórsakov (1959). *6 variaciones sobre B-A-C-H*. Edición de Nestor Zagorny (1887–1969). Editorial: Complete Collected Works, Vol.49A (Полное собрание сочинений). Moscow: Muzgiz, 1959. Plate M. 27401 Г. Reimpreso en Russian Piano Music (Русская фортепианная музыка), vol.4. Moscow, Muzyka, 1988, Plate 13901.

Marc-André Roberge (1996). "Ferruccio Busoni His Chicago Friends and Frederick Stock's Transcription for Large Orchestra and Organ of the 'Fantasia Contrappuntistica.'" *The Musical Quarterly* 302–31.

Sergio Rojas (2004). "Los ruidos del sonido (Notas para una filosofía de la música)." *Revista Musical Chilena*, 58, 201, 7-33.

Sergio Rojas (2011). "Música y autoconciencia: Sobre la filosofía de la música de Th. Adorno." *Resonancias*, 28, 5-17.

Eric Roseberry (1992). "Book Review: Dmitri Shostakovich: A Catalogue Bibliography and Discography: Second Edition." *Music & Letters* 312–13.

Jean-Jacques Rousseau y Donald A. Cress (2012). *Basic Political Writings* (version 2nd ed). 2nd ed. Indianapolis: Hackett Publishing Company. <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=495861>.

Eric Sams (2001) "Cryptography, musical." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. New York: Grove. 753-757

Eric Sams (1965). "Did Schumann Use Ciphers?" *The Musical Times* 106, no. 1470 (August 1965): 584-591

Eric Sams (1966). "The Schumann Ciphers." *The Musical Times* 392–400. <https://doi.org/10.2307/954112>.

Eric Sams (1969). "The Tonal Analogue in Schumann's Music." *Proceedings of the Royal Musical Association* 103–17.

Eric Sams (1970). "Variations on an Original Theme (Enigma)." *The Musical Times* 258–62. <https://doi.org/10.2307/957491>.

Eric Sams (1979). "Musical Cryptography." *Cryptologia* 193–201. <https://doi.org/10.1080/0161-117991854052>.

Eric Sams (1997). "Elgar's Enigmas." *Music & Letters* 410–15.

Eric Sams y Edward Elgar (1970). "Elgar's Cipher Letter to Dorabella." *The Musical Times* 151–54. <https://doi.org/10.2307/956733>.

Charles Richard Santa y Matthew Santa (2010). "Solving Elgar's Enigma." *Current Musicology* No. 89 (2010) S. 75-89.

R. Murray Schafer (1994). *The Soundscape : Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester Vermont: Destiny Books.

Wolfgang Schaufler (2010) "Pierre Boulez Interview." Interview by Christopher Roth. Transcript. Baden-Baden, Universal Edition, December 2010. www.universaledition.com

Heinrich Schenker y Ernst Oster (2001). *Free Composition : Volume Iii of New Musical Theories and Fantasies = Der Freie Satz*. Hillsdale NY: Pendragon Press. <http://hdl.handle.net/2027/heb.06278>.

Franz Schubert (1887). *Misa en mi bemol mayor*. Editor: Eusebius Mandyczewski (1857-1929). Editorial Franz Schubert's Werke, Serie XIII, No.6. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887. Plate F.S. 156.

Franz Schubert (1842). *Der Doppelgänger, de Schwanengesang*. Edición de Neue Ausgabe. Wien: Tobias Haslinger, n.d.[1842]. Plate T.H. 8701-8714.

Robert Schumann (1881). *Fugas sobre el nombre BACH (Op. 60)*. Edición de Clara Schumann (1819-1896). Editorial: Robert Schumanns Werke, Serie VIII: Fugen über den Namen Bach für Orgel. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881. Plate R.S. 78.

Robert Schumann (1887). *Variaciones sobre el nombre Abegg*. Editada por Clara Schumann (1819-1896). Robert Schumanns Werke, Serie VII: Für Pianoforte zu zwei Händen. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887. Plate R.S. 39. Public Domain. 1887.

Robert Schumann (1887). *Album für die Jugend*, op. 68 para piano a cuatro manos. Edición de Clara Schumann. Robert Schumanns Werke, Serie VII: Für Pianoforte zu zwei Händen. Leipzig: Breitkopf & Härtel. Plate R.S. 67.

Robert Schumann (2013). *Intermezzo* de la *Sonata F-A-E* para violín y piano. Edición de Michelle Bianchi a partir del manuscrito. Creative Commons Attribution-NonCommercial 3.0

Robert Schumann y Clara Schumann (1970). *Carnaval: For Piano Solo : Op. 9*. New York, N.Y.: Edwin F. Kalmus.

Klaus Schweizer (1995). "12 Hommages à Paul Sacher pour Violoncelle." Notas del CD, p.22. ECM Production. © 1995 ECM Records.

John T. Scott (1998). "The Harmony between Rousseau's Musical Theory and His Philosophy." *Journal of the History of Ideas* 287–308. <https://doi.org/10.2307/3653977>.

Andrew Shenton (2017). *Olivier Messiaen's System of Signs : Notes Towards Understanding His Music*. London: Routledge.

Dmitriï Dmitrievich Shostakovich (1961). *String quartet no. 8, op. 110*. Reino Unido: Boosey & Hawkes, 1961.

Nigel Simeone (2016) Notas al programa del evento *Turangalîla-Symphonie – Messiaen in Depth, South Bank Centre Study Day*. Londres, 9 de enero de 2016.

Igor Stravinsky (1948). *Sinfonía de los salmos*. New York: Boosey & Hawkes, 1948. Plate B. & H. 16328.

Nicholas Temperley (1971). "The "Symphonie fantastique" and Its Program". *The Musical Quarterly*. 57 (4): 593-608.

Mark D. Temple (2020). Real-time audio and visual display of the Coronavirus genome. *Bmc Bioinformatics*, 21, 1, 1-16.

John C. Tibbetts, José Feghali, Ronald Brautigam y Robert Schumann (2010). *Schumann : A Chorus of Voices*. New York: Amadeus Press.

Antonio Vivaldi (1950). *Le Opere di Antonio Vivaldi, Vol.I*. Editor: Gian Francesco Malipiero (1882-1973). Tomo 76 Milano: G. Ricordi & C., 1950. Plate P.R. 434. URTEXT EDITION

Jacqueline Waeber (2013). "Rousseau in 2013 Afterthoughts on a Tercentenary." *Journal of the American Musicological Society* 251–95. <https://doi.org/10.1525/jams.2012.66.1.251>.

Enrique Walker (2014). "Scaffolding." *Log N31* (20140401): 59-61: 59–61.

Richard Wagner (2010). *My Life*. Estados Unidos: Wildside Press, LLC.

J H. Douglas Webster (1950). "Golden-Mean Form in Music." *Music & Letters* 238–48.

Arnold Whittall (1984). "Book Review: Messagesquisse for Seven Cellos." *Music & Letters* 126–27.

R. Wilhelm, C. F. Baynes, C.G. Jung & H. Wilhelm, H. (1990). *The I Ching or Book of changes*. Princeton: Princeton University Press.

David Yearsley (1998). "Alchemy and Counterpoint in an Age of Reason." *Journal of the American Musicological Society* 201–43. <https://doi.org/10.2307/831977>.

Slavoj Žižek (2003). "Human Rights in a Chocolate Egg." *Cabinet* Nr. 11 (summer 2003) Str. 43-46.