

Colección Textos Breves N° 1

— ■■ Introducción a la Producción y el Análisis Musical

■■ Materiales

Autores: Matilde Alvides y Daniel Belinche

El concepto de material está tradicionalmente asociado a “aquello con lo que se hace algo según una forma” (Real Academia pág 19). Según la teoría clásica musical los materiales serían los sonidos en sus diferentes singularidades de acuerdo a las características del instrumento que los produce y las variantes de su ejecución (pulsar, frotar, golpear, emitir.) En esa taxonomía, los sonidos se distinguen de los ruidos y, particularmente, dentro de la misma categoría se escinden los sonidos “musicales” de los “no musicales”. Las frases *El sonido de un pájaro* y *el sonido de un violín* convocan imágenes cargadas de significaciones distantes. La materialidad musical denota así una inmutabilidad que, como en la ciencia y en la historia modernas, estableció la perennidad y universalidad de ciertos atributos sobre otros entendidos como subalternos por el idealismo clásico.

La idea de la homogeneidad cualitativa de la sustancia material sirvió de base a la concepción mecanicista del mundo. Los principios de la mecánica de Newton eran asumidos como leyes universales de la naturaleza y fundamentos condicionantes de todas las demás leyes de la sociedad.

Pero, como señala Ciafardo “en esta definición subyace un concepto de materia heredado del materialismo mecanicista, el cual concibe a la misma (la materia) como una realidad inerte, como algo quieto e inmóvil. De ahí que la materia y la técnica sean consideradas simplemente el útil que el artista “inspirado” utiliza para dar forma a su idea, siendo esta, por lo tanto, anterior a la forma. (Ciafardo y otros, “Algunas consideraciones sobre materiales no convencionales”, Lenguaje visual 1B, p. 1).

El párrafo anterior se puede inscribir en línea con el materialismo dialéctico. Su doctrina se apoya en toda la práctica socio histórica de la humanidad. El mundo es la materia *en movimiento en sus distintas formas y manifestaciones*. Estas formas concretas de la materia se configuran a partir de un determinado estado o propiedad de ella, un producto de sus cambios, de su desarrollo regular. Entonces, las ideas y los conceptos más abstractos, las sensaciones y percepciones, derivan de la actividad humana (que, por lo tanto, es también material y reflejo de las propiedades de los objetos materiales).

La materia encierra una multitud infinita de las más diferentes entidades y sistemas que existen y se mueven en el espacio y en el tiempo, y posee una diversidad inagotable de propiedades que somos incapaces de percibir. Esas condiciones, aparentemente contradictorias, la convierten en un objeto de interés para abordajes futuros. Pensemos apenas en las variadas opciones con las que un sonido se nos vuelve tangible. Los instrumentistas saben utilizar esos matices con intenciones expresivas. Cada actitud de las manos, cada modo de percutir, de soplar o de emitir, brinda la elección de un material que interroga y abre caminos.

Esta definición no abarca sólo los objetos estudiados por la ciencia moderna, sino también los que puedan ser descubiertos ulteriormente. En eso reside su gran importancia metodológica. Comenzar por los materiales. Es precisamente la materia (y no la conciencia, no algo sobrenatural) la que determina las distintas propiedades de los fenómenos y su unidad en el mundo circundante. La materialidad define tanto una especie concreta (un átomo, una partícula, un sonido) como sus propiedades (el movimiento, el espacio, la energía) En el sentido teórico-cognoscitivo, lo material se contrapone a lo ideal. En la vida cotidiana se identifica frecuentemente el concepto de materia con el de sustancia. Pero, en realidad, “la sustancia comprende únicamente los cuerpos que poseen masa final en reposo, es decir, una masa que puede ser medida. En contraposición, la materia cambia y no se puede diluir en sus propiedades” (F. Constantinov, *La materia y sus formas principales de existencia*. Moscú, Editorial Progreso, 1977)

Según Adorno “la perspectiva de progreso en el arte no la proporcionan sus obras aisladas sino su material. Progreso no significa sino el empleo del material en el sucesivo estadio más avanzado de la dialéctica histórica. (...) Existe, por otra parte, la dialéctica del material allí donde reside la libertad del compositor(...) Lo que es inmutable frente a la naturaleza debe cuidarse de sí mismo. A nosotros nos corresponde su modificación” (T. Adorno, *Reacción y progreso* p.19)

En el arte, el material es todo aquello de lo que dispone el artista para realizar su obra. Si el material es mutable, es su acumulación en la cultura humana lo que amplía las posibilidades de su transformación. Como señala Adorno “no se puede afirmar, con la idea de progreso, que en el día de hoy se pueda componer mejor, o que, gracias a la circunstancia histórica, se produzcan mejores obras que en la época de Beethoven” (Adorno, *ibídem* p. 13)

Un artista que vive en estos días dispone de las sucesivas transformaciones que los materiales (en su dialéctica) han tenido en el pasado. El músico del siglo XXI ha ampliado su paleta de sonidos (incorporando los acústicos y los electroacústicos, los que antaño eran rechazados por el idealismo estético, los que provienen de la música popular, los ruidos, los sonidos “impuros”) y ha extendido su interés hacia otras formas de combinar materiales primarios en nuevas células, series, escalas, matrices rítmicas o métricas. Así, la obra es una transformación de los materiales, una consecuencia de la interacción entre ellos y el trabajo humano, que le agrega un plus de sentido, un valor.

Materia prima --- trabajo humano---obra---- valor.

Fuga a 3 voci

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

BWV 847

En esta Fuga a tres voces de Juan Sebastián Bach se distinguen dos materializaciones. Por un lado la propia identidad tímbrica del Clave, que, por sus propiedades constructivas, es capaz por sí solo de diferenciar tres líneas que se imitan. Por el otro la idea de imitación progresiva (sobre el antecedente de un sujeto que asume el motivo demarcado por el comienzo acéfalo y las semicorcheas que le otorgan relieve a la bordadura Do, Si, Do y el salto descendente que luego retoman las otras voces) y procede de una relectura histórica que tiene lugar durante el siglo XVIII de algunas técnicas de composición basadas en el contrapunto modal que, fundamentalmente en Bach, se resignifican en la música instrumental, dotándola de mayor espesor en cuanto a la presencia de disonancias (que en ese contexto podrían funcionar como “ruidos”).

Fuga y misterio

Instrumental

Música de ASTOR PIAZZOLLA

Como hemos señalado en el ejemplo anterior, el término *Fuga* nomina un procedimiento compositivo que consiste en el tratamiento imitativo de las voces. Es el empleo de lo que, durante el siglo XVIII, se denominaba *polifonía imitativa*, vertebrada por el *contrapunto* entre varias líneas instrumentales (de igual importancia) que se reproducían a diferentes alturas. Bach fue considerado el “maestro de la fuga”. Este recurso fue relativamente poco empleado en la música popular. Astor Piazzolla, sin embargo, apeló a él con frecuencia, como sucede en su transitadísima *Fuga y misterio*. Es un material de otra época, reciclado y modificado con células rítmicas propias del tango pero fácilmente asimilable a los recursos compositivos del Madrigal y los motetes de los siglos XV y XVI, que luego se volvieron instrumentales en el Barroco y que, en este caso, se reconvierten en el soporte de un tango. La partitura precedente está escrita para piano pero la versión más difundida es realizada por un quinteto integrado por guitarra eléctrica, violín, contrabajo, piano y bandoneón que, claramente, configuran un conjunto instrumental inexistente en el Barroco alemán.

Partir de los materiales supone un aditamento pedagógico. No se asume nada por ya vivido. En todo caso, las longevidades del pasado son asumidas en el presente convirtiéndose en su elemento. Una escala tonal puede ser reciclada como un componente cuyas resonancias formales y semánticas se integren en un decurso indiferente a la relación tensión /reposo.

En *Gente*, de Corián Aharonián, aparecen dos motivos musicales de la tradición popular uruguaya deconstruidos en fragmentos que, al no repetirse como secuencia para trasladarse de un tono a otro sino como repetición pura, debilitan su funcionalidad armónica. De hecho, estos giros melódicos preexisten a la obra y son reposicionados en ella.

Gente, motivo 1

GENTE
por encargo del ensemble aventure freiburg
Corián Aharonián, 1990

♩ = 100 (tempo giustissimo)

Flauta
Clarinete en La
Oboe
Fagot

Gente, motivo 2

Tbn

Otra posibilidad atractiva que ofrece el material es la de vulnerar sus cualidades primarias, aquellas que le otorgan su singularidad. Ocurre cuando un instrumento que nació para ser percutido (por ejemplo un platillo) es frotado (por ejemplo por el arco de un violoncello) cuando la voz humana es alterada por un medio electroacústico y, probablemente, cuando la relación fuente / so-

nido es desplazada. Con la expansión de los medios electroacústicos este desplazamiento se naturaliza. Un teclado sencillo es capaz, mediante la simple pulsación, de restituírnos el sonido de un redoblante o de un clarinete o de sonoridades originadas por el mismo dispositivo.

La obra *Metal cosido*, de los artistas plásticos argentinos Mariel Ciafardo y Edgar de Santo (2009), podría definirse como abstracta. Pero sus cualidades (lo circular, lo metálico y lo cosido, en este caso con lana y metal) remiten a aspectos formales de larga tradición en América Latina. Al mismo tiempo, el metal no presupone, a priori, la penetrabilidad, el bordado. Esta propiedad es atribuible a la tela, mientras que el metal se caracteriza por su resistencia, su maleabilidad y su capacidad de conducir calor y luz. La frase “es duro como el metal” parece contradecir el nombre de la obra (*Metal cosido*) que ya desde su nominación se poetiza. Sin embargo, el metal aquí es efectivamente cosido con dos materiales también opuestos. El suave y endeble hilo de seda y el mismo metal. Metal que cose y penetra el metal.



La Real Academia Española, define los instrumentos musicales como objetos “compuestos por la combinación de uno o más sistemas resonantes y los medios para su vibración, construidos con el fin de reproducir sonido en uno o más tonos que puedan ser combinados por un intérprete para producir música. Al final, cualquier cosa que produzca sonido puede servir de instrumento musical, pero la expresión se reserva, generalmente, a aquellos objetos que tienen ese propósito específico”. Según esta calificación “es un instrumento de cuerda el que lleva cuerdas de tripa o de metal, que se hacen sonar pulsándolas, golpeándolas con macillos o haciendo que un arco roce con ellas; de percusión el que se hace sonar golpeándolo con badajos, baquetas o varillas y de viento el que se hace sonar impeliendo aire dentro de él”.¹ A estos habría que agregar los electroacústicos. Pero, como hemos visto, la composición contemporánea genera un efecto de alteridad, al quebrantar lo lógica funcional con la que estas

— ■ ■ ¹ Real Academia

invenciones humanas fueron concebidas. Desde comienzos del siglo XX podemos escuchar voces “percudidas” llenas de “ruidos” como la de Camarón de la Isla, voces de mujeres masculinizadas como la de Adriana Varela y viceversa (Juan Quintero, Nito Mestre). Pianos cuyas cuerdas no se percuten y se pulsan directamente con los dedos levantando las tapas, vientos que trabajan en sus extremos hasta volverse indescifrables, e hibridaciones, tal el caso del percusionista y compositor hindú Trilok Gurtu que utiliza una especie de batería mezclada con vasijas de la India a las que pulsa con los dedos como si fuera un teclado.

En el Cuarteto N° 1 del compositor polaco Krzysztof Penderecki, la música se inicia con una yuxtaposición de rebotes y de pizzicati generados por el golpe de los dedos sobre las cajas de resonancia de los instrumentos y sobre las mismas cuerdas. El efecto es de extrañamiento. En la película de, *Home of the Brave* (las actuaciones fueron filmadas en el Teatro Parque de Nueva Jersey durante el verano de 1985 con apariciones del guitarrista Adrián Belew, el tecladista Alegría Askew y el percusionista David Van Tieghem) Laurie Anderson aparece en escena vestida con un traje blanco. Su cara está cubierta con una máscara del mismo color. Cuando habla, su voz suena mecánica y masculina. El primer instrumento que utiliza, de tono futurista aún hoy, es un violín. Pero se trata de un violín sintetizado al que parece faltarle parte de su caja y que emita, arco mediante, algo así como un aullido.

La ruptura de la convención entre fuente y sonido es asimilable al enunciado de “objeto sonoro” aportado por [Pierre Schaeffer](#). Un objeto sonoro es “todo fenómeno sonoro que se perciba como un conjunto, como un todo coherente, y que se oiga mediante una escucha reducida que lo enfoque por sí mismo, independientemente de su procedencia o de su significado...” (Pierre Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales*, 1967)

El compositor John Cage estrenó en 1952 *4'33''*. Es una obra en tres partes que puede ser interpretada por uno o varios instrumentos. La partitura indica, con la palabra “Tacet” (cállate), que el intérprete guardará silencio durante cuatro minutos y treinta y tres segundos. Una de las interpretaciones más comunes sobre esta propuesta entiende que el material sonoro lo conforman los ruidos que escucha el espectador durante su transcurso.

4' 33"

FOR ANY INSTRUMENT OR COMBINATION OF INSTRUMENTS

John Cage

I

TACET

II

TACET

III

TACET

Note: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4:33" and the three parts were 3", 2' 40", and 1' 20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by an instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time.

FOR IRVING KREMLIN

JOHN CAGE

0'00"
SOLO TO BE PERFORMED IN ANY WAY BY ANYONE
FOR YOKO ONO AND TOSHI KURIMANU,
TOKYO, OCT. 20, 1962
John Cage

IN A SITUATION PROVIDED WITH ANY FAIR AFFILIATION AND FEELING, PERSONA SILENCES ACTION.
WITH ANY INTERICTIONS
PLEASING IN WHOLE OR PART AN OBLIGATION TO OTHERS.
NO TWO PERFORMANCES TO BE OF THE SAME ACTION, NOR ANY THAT ACTION BE THE PERFORMANCE OF A MUSICAL
COMPOSITION.
NO ACTION TO BE GIVEN THE SITUATION (ELECTRONIC, MUSICAL, THEATRICAL)
THE FIRST PERFORMANCE WAS THE WRITING OF THIS MANUSCRIPT (FIRST PERFORMANCE ONLY)

El silencio, en consecuencia, opera como una opción de la materialidad compositiva total (el caso de 4,33) o parcialmente, como operación sustractiva de algo presente que al desvanecerse o suprimirse genera un efecto de vacío. La materia, entonces, sería el sustrato de toda realidad, sea concreta o abstracta. Como hemos analizado, es admisible concebir una idea como material y cualquier material convencional (por ejemplo la nota si bemol, un pasaje tonal, una secuencia o una sucesión de acordes cuyos enlaces respondan a las reglas de la armonía clásica) conceden un uso no convencional. Según Ciafardo (...)” los materiales pueden ser considerados no convencionales cuando interfieren la expectativa social entre el tipo de obra y el material preestablecido por la tradición disciplinar”. La música del presente ofrece instancias permanentes para protagonizar esa interferencia.