

CRISIS DE LA ENSEÑANZA DE LA COMPOSICION EN OCCIDENTE

V. PROBLEMAS MORFOLÓGICOS, SEMÁNTICOS Y EXPRESIVOS DE LA ARMONÍA

p o r

Gustavo Becerra

Una vez equipado con la enseñanza habitual de armonía, el discípulo se dice: ¿Y ahora, qué hago con mis conocimiento? Esta pregunta es crítica, especialmente en el compositor, porque al intérprete cabe un uso analítico de la armonía académica con saludables efectos en la depuración de la fidelidad estilística.

Aquí nos ocuparemos del problema del compositor. Este egresa con un conocimiento de la armonía clásico-romántica, mientras sus contemporáneos están en la música serial o, cuando menos, en la polifonal. Podéis preguntar a la mayoría de ellos a lo largo de los conservatorios de Occidente, por la inhibición que sufren al abordar la composición fuera de los límites académicos y os dirán que "la técnica que aprendieron plantea y resuelve problemas que no son los actuales" y que por eso se sustraen al peligro de una improvisación acéfala. El ramo elemental culpable de esta situación es la armonía académica, reducida al ámbito histórico clásico-romántico y ayuna, por mucho tiempo, de investigaciones sistemáticas.

Los interminables tratados de investigación estilística para el período precitado, con sus filas de pontificaciones, han salido de su sede musicológica para invadir el ejercicio práctico de la composición con funestos resultados. El más grave de los factores es el de la prolongación teórica de lo que debería ser un adiestramiento práctico, hasta límites intolerables para las justas aspiraciones del educando, en el sentido de tratar la problemática que lo llevó a estudiar la composición.

Hubo un tiempo, sin embargo, en que la armonía constituyó una disciplina verdaderamente útil, o directamente útil, al estudiante. Esa fue la que se extiende desde el barroco hasta fines del pasado siglo. ¿Por qué nuestros resultados son malos y los de ellos fueron buenos? Me atrevo a decir que los nuestros son malos, porque carecen de verdadero sentido tradicional. ¿Cuál es, entonces, el verdadero sentido tradicional? Aquí podemos afirmar que la verdadera tradición es la funcional, la que obtiene de las épocas pasadas lo verdaderamente trascenden-

tal. Esto último es lo que realmente puede aplicarse a expresiones presentes y venideras por su vitalidad, o lo que es lo mismo, por su capacidad de cambiar según las circunstancias.

En las épocas pasadas, la música contemporánea lo era efectivamente. Con la tinta fresca se ejecutaba cada composición, sin esperar una maduración histórica, que ha resultado ser, por otra parte, la manera más segura de garantizar la "ranciedad" de las obras afectadas. Ahora, el público y la academia van retrasados respecto a la creación, que es la que decide la historia.

El oído mismo ha sido deformado y anquilosado. La comercialización invade cada vez más el mercado sobrecargado con obras de compositores ilustres ya desaparecidos, por obvias conveniencias económicas, a un ritmo que perjudica el desplazamiento normal de los hábitos auditivos hacia el futuro. La radio, institución de máximo poder en la difusión musical contemporánea, apenas si distrae unos minutos en avanzar hacia el mañana. Otro tanto puede decirse de la televisión y del disco. En cuanto al concierto, éste apenas si puede influir en la marcha de los acontecimientos.

Hay y hubo circunstancias que retrasan la marcha de la historia de la música. La academia debió ser el paladín en la restitución de la normalidad. Hace medio siglo que duerme en la dudosa tranquilidad producida por un mundo mercenario. Ojalá despierte y se reivindique.

La piedra angular en la batalla por la restauración de un contacto sistemático con la producción contemporánea, es la formación auditiva. En este momento histórico, el oído reposa sobre los acordes y la relación entre éstos.

A pesar de su atraso, la armonía tiene importancia tradicional viva en la actualidad. Baste con el hecho siempre constatable del aprendizaje puramente auditivo de sus reglas. Todo el folklore acompañado de guitarra en América y Europa, demuestra que, hasta un analfabeto puede manejar los anlaces más elementales de la armonía. Cae, entonces, por su propio peso que el oído occidental contemporáneo es armónico, circunstancia que da un punto de partida para toda especialización posterior.

Sin embargo, la armonía no es un recurso "puro". Obran dentro de su textura una multiplicidad de factores que es necesario conocer y clasificar para la correcta inteligencia de este escrito.

a) Lo específicamente armónico. Aspectos genéricos de la armonía.

Muy variados e imprecisos son los intentos de definición de la armonía. Se aplica el término a acorde, en ocasiones se refiere a una cien-

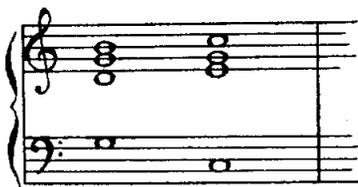
cia, en otras establece el compromiso tonal y el cadencial, etc. Ninguna ofrece, sin embargo, un género próximo y una diferencia específica que satisfaga las necesidades de la lógica.

Una certeza nos asiste, eso sí: la armonía en la academia consiste en el ejercicio hecho por el alumno para aprender a manejar los acordes. El material "acorde" y el proceso "enlace" es, por lo tanto, genérico. Dícese, por otra parte, que en la armonía son los acordes los que determinan la marcha de las voces integrantes y en ocasiones, también, los enlaces. En esta disciplina, las necesidades del bloque están por encima de la de los integrantes. En el contrapunto, en cambio, cada una de las voces determina al conjunto.

Cualquier individuo con un mínimo de imaginación musical distingue sus componentes. En cada caso comprobaremos que el pensamiento funciona a base de recuerdos combinados. Para el mundo occidental, repetimos, la experiencia es principalmente armónica, luego, también lo será la imaginación. Sin embargo, la música es un arte del tiempo; los elementos horizontales y verticales se dan siempre juntos. La armonía y el contrapunto se definen principalmente por una cuestión de predominio: en el último prima la horizontalidad; en la primera, lo vertical.

De lo discutido podemos comprender que la materia directriz de la armonía es el acorde, el cual cumple, por otra parte, con funciones de movimiento y reposo. Estas se deben a distintos tipos de causas, entre las que cabe destacar las que transcurren en el tiempo y las que residen en el acorde mismo. Es evidente que las causas de desarrollo temporal de funciones armónicas son más bien propias del contrapunto o, como se puede comprobar en la mayor parte de los casos, derivados de las melódicas o lineales, simplemente reforzadas por un acorde. Las de movimiento y reposo, que dependen principalmente de la estructura de los acordes, ofrecen, en cambio, una especie bien definida a la armonía.

Démonos como caso para ejemplificar nuestra teoría, un enlace de una dominante con una tónica.



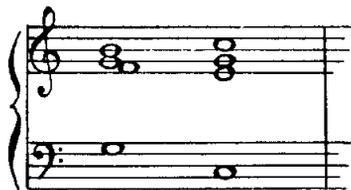
En este caso, la resolución de la función de reposo obedece a los principios de constante melódica y tono eje, que determinan los puntos operantes en el campo de la línea horizontal. La resolución es, por lo tanto, un refuerzo de los tonos melódicos de movimiento y reposo.

Si nos damos un acorde disonante cualquiera, en lo posible independiente de un tono determinado,



el resultado es que la tendencia de resolución está producida solamente por la inestabilidad disonante. La gestión de resolución se acerca en todos los casos a los armónicos naturales generados por las voces extremas del bloque en cuestión, con predominancia en los bajos. En este caso es específicamente armónica.

Si colocamos un acorde disonante sobre una función melódica de suspenso



veremos superpuestas sus tendencias resolutiveas. De ahí podemos desprender que la cadencia perfecta es armónico-melódica en esta determinación.

De los ejemplos precedentes se puede inferir que no todo aspecto cadencial puede reducirse a factores puros, sean ellos armónicos o melódicos. La tendencia específica de la armonía tiene que ser la que determine los enlaces a partir de la estructura acordal.

La afirmación de que un acorde por sí mismo carece de función, es sólo parcialmente cierta, puesto que existe una de suspenso, derivada de la tensión disonante y otra de reposo salida de la distensión consonante.

Como se ve en lo expuesto, poco es lo que se puede llamar autén-

ticamente "específico" en la armonía. El acorde, su estructura, sus funciones de consonancia y disonancia, sus disposiciones de mayor o menor definición, constituyen lo propio y principal como materia específica. Todo el resto es común con la melodía y el contrapunto.

En el plano "tonal", que en un plano más general se refiere a la determinación de las funciones, juega la armonía un papel preponderante, casi siempre inseparable de lo que podemos llamar la puntuación musical. Además, todo plano funcional, en sentido movimiento-reposo es, de una manera o de otra, una tesis vertical de carácter armónico.

Si después de este rodeo intentamos definir nuevamente la armonía, podemos llegar a las siguientes soluciones: "La armonía es una disciplina, en la que se ejercitan los estudiantes de composición, con el objeto de adquirir maestría en el manejo de los acordes, suponiéndoles un papel determinativo preferente en la formación de funciones y otros factores del complejo musical. O bien esta otra: "Armónico es todo aquello que en la música tiende a hacer primar lo vertical sobre lo horizontal", etc.

Hemos considerado en artículos anteriores el ritmo como elemento predominante en la música. Para que sea la armonía la que predomine, es necesario que sus funciones (acordes) refuercen a las de aquél.

b) Visión crítica de su actual estado académico. Aspectos analítico-sintéticos:

1. Sobre la práctica en los cursos habituales de armonía:

Cuando la armonía surgió del bajo cifrado, era una práctica cuyas reglas podían darse en pocos minutos. Ahora las explicaciones duran años y la práctica, pocas horas. Como extremos, podemos citar la supresión de las realizaciones al piano en los países latinos y su atenuación en los países sajones o germanos. ¿Cuáles son los efectos inmediatos de esto? La eliminación de un reflejo físico en el aprendizaje de una disciplina que se aplica en el vidrioso campo de la memoria, es una de las gestiones menos atinadas de la academia predominante actual. Un recuerdo que aspira a ser estable debe ser enriquecido por todas las relaciones físicas, afectivas e intelectuales del caso. Es evidente que en un ramo práctico de la naturaleza del que nos ocupa, la mejor forma de control de dominio es la que se efectúa en la realización "in tempo" en un instrumento de teclado, como la del control analítico es el dictado con respuestas analíticas. Sin embargo, el hábito en vigencia consiste en la realización de ejercicios escritos controlados por el alumno en forma visual, lo que es más propio de una escuela de sordo-mudos que de una

academia musical, salvo que se pretenda restaurar la idea de Boecio, de que hay que hacer caso omiso del testimonio auditivo.

2. Sobre la teórica en la academia armónica.

Todo tratadista tiene buen cuidado en dar y sostener la permanencia de reglas. Otro tanto hacen los maestros del ramo, entre los que hay, al menos en potencia, otros tantos tratadistas. Pero, ¿cuáles son los fundamentos de tales "reglas"? Si no son sino costumbres, ¿qué las determinó? Y si son leyes, ¿por qué no han sido formuladas?

No se puede negar que las investigaciones de Helmholtz contribuyeron notablemente al desarrollo de la armonía clásico-romántica y que las explicaciones que él dedujo de la escala de los armónicos, han sido en gran parte confirmadas por estudios posteriores. Las reglas de duplicación son las más precisas que se desprenden de los trabajos de este sabio. Las de supresión, en cambio, no son satisfactorias.

El tratado de Arnoldo Schöenberg, "Funciones Estructurales de la Armonía" (Structural Functions of Harmony) revela la insatisfacción del notable teórico y compositor ante el rendimiento de la academia armónica contemporánea. Trata, además, el autor, de subsanar los vacíos y desorientaciones existentes, por medio de un método que pone en funcionamiento como generador de acordes a los modos horizontales que nota por medio producen acordes similares a los que se obtienen en la serie natural de los armónicos. Así se reconoce la doble participación de los elementos acústicos y modales en la determinación del material básico de la armonía.

Pero volvamos a las reglas, y permítasenos aquí algo de lo que dijimos en un artículo anterior:

Se prohíbe hacer paralelismos en intervalos perfectos. Los más graves son los unísonos paralelos, luego vienen las octavas y, finalmente, las quintas. Preguntamos primero: ¿por qué se prohíben los paralelismos? Nos contestan: Porque suenan feos (sabemos que no siempre, pero, en fin). ¿Por qué el orden de gravedad de los errores? ¿No sería posible otra organización?

Podemos, sin embargo, ofrecer otras explicaciones que me atrevo a calificar de más satisfactorias, aunque fácilmente superables. Los paralelismos se prohíben en el ejercicio académico, porque la tradición occidental llegó a la armonía a través de la polifonía. En ésta, la independencia de las voces es la regla que posibilita la síntesis polimelódica. Su permanencia en la armonía es una circunstancia inseparable. Las voces de un trozo armónico se rigen, en su mayor parte, por principios contrapuntísticos, un tanto relajados por las necesidades de disposición y

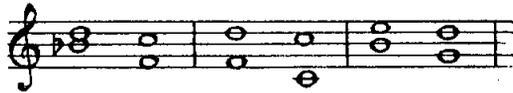
sucesión de los acordes en contra de la obligación de desplazamiento, característica de aquellos principios.

Al estar basada la marcha de las voces en un ejercicio armónico partiendo del principio de independencia, todo paralelismo es una subordinación. Mientras más consonante el intervalo tratado en forma paralela, más evidente la subordinación. Por eso es que el unísono subordina más, la octava algo menos, menos aún la quinta, y así en orden sucesivo, la cuarta, la tercera, y luego las llamadas disonancias.

Otra afirmación regular es:

—Se prohíbe hacer paralelismos ocultos (y luego se da una lista de circunstancias).

Ante esto, lo menos que podemos hacer es intentar dar una definición plausible de lo que es un paralelismo oculto entendido como función de subordinación. Un paralelismo oculto se produce cuando dos voces marchan en el mismo sentido, pero con diferentes montos de desplazamiento, siempre que vayan hacia una consonancia perfecta y especialmente cuando el desplazamiento general es descendente.



Se trata, por lo tanto, de un desplazamiento de grupo de consonancia creciente. Entonces podemos generalizar: "Todo desplazamiento de grupo con sentido creciente de la consonancia es subordinante, según el grado de ésta." El corolario sería: Todo desplazamiento de grupo con sentido creciente de la disonancia es menos subordinante, o simplemente "no subordinante". La explicación fundamental radica en que la convergencia unidireccional hacia la menor tensión disonante es una gestión cadencial (o de limitación a través del reposo), en la que la subordinación se agrava por la estaticidad de la última función. Véase en el artículo anterior sobre los desplazamientos de grupo.

A lo dicho podemos agregar que si un grupo se desplaza más allá de su ancho, habrá siempre considerable subordinación. Para este caso, el aumento de la disonancia puede ayudar a paliar el efecto, pero no a suprimirlo.

Como las gestiones ascendentes aumentan la tensión de la tesitura, podemos considerarlas menos separativas que las descendentes, que disminuyen aquella tensión. De esto podemos inferir dos cosas: que es más grave un paralelismo oculto descendente que uno ascendente, y que, la

característica del error consiste en producir la sensación de "traspie" o de detención inoportuna.

Continuemos con otras reglas académicas:

—La disonancia debe resolver descendiendo.

Las razones por las cuales las disonancias deben resolver descendiendo son las más evidentes, pero no por eso podemos darnos el malentendido lujo de no formularlas. El reflejo condicionado de asociar el agudo a la mayor tensión, proviene del esfuerzo con que cantamos en ese registro. La asociación de este hecho al gesto es evidente. El gesto de afirmación o resolución es descendente; se dirige hacia la relajación.

Sabido es que la resolución descendente de la parte aguda de una disonancia es más satisfactoria que la de la parte grave. La explicación estriba en que el sonido más tenso es el superior.



En este caso, la segunda es, además, la inversión de la séptima, que se presenta primero en la escala de los armónicos.

Otra regla que tampoco se explica es:

—La sensible debe subir a la fundamental de la tónica. ¿Por qué un movimiento de la obligatoriedad de éste no ha sido explicado satisfactoriamente? Porque se olvidan las reglas melódicas presentes en la determinación de los enlaces armónicos.

El modo jónico, llamado por nosotros modo mayor es, junto con el eolio o menor, el aporte indígena de Europa a los modos orientales que recoge Grecia y que Roma más tarde adopta y modifica. De estos dos modos, el que predomina es el mayor. Posee, junto con el lidio, la nota inferior más cercana a la tónica que se puede obtener en el género diatónico medieval; lógico es que tienda hacia ésta, a pesar de encontrarse más arriba. Además, el modo mayor coincide en su mayor parte con los armónicos octavo al dieciséis de la escala de los armónicos, válida para cuerdas o tubos abiertos en ambos extremos, por lo que puede considerarse que la sensible está en la razón de 15/16 respecto de la tónica superior. Esta distancia, que es probablemente el origen del desplazamiento ascendente de la sensible, es más pequeña que un semitono temperado. Razón de más para subir.

Otra regla muy socorrida es:

—No debe enlazarse el quinto con el cuarto grado.

Todos los que han oído a Palestrina y Bach (que son prácticamente todos) saben que hay muchas maneras de enlazar bellamente el quinto con el cuarto grado. Lo único que molesta es la falsa relación de tritono cuando ambas funciones están en estado fundamental. Lo más incómodo del enlace, desde el punto de vista funcional, es la sensación de frustración en la resolución de la tensión de la dominante, especialmente si la sensible no va a la fundamental de la tónica, por más que en este caso sea la quinta del acorde de subdominante.

Podríamos tomar uno de los infinitos textos exhaustivos y extenuantes de armonía que se editaron en Francia a fines del siglo pasado y tendríamos otras tantas respuestas racionales, como las que se omiten en las reglas que enuncian. El empeño, sin embargo, sería vano, porque si bien lo que se hace es atrasado e incompleto, a pesar de su extensión, lo que se omite es mucho más importante y se refiere a los problemas contemporáneos, que brillan por su ausencia. Nada se practica de politonía en las academias actuales, menos aún de técnica serial, con sentido real de agrupar los nuevos recursos en un sistema accesible a una enseñanza metódica, utilizable a través de una gramática sólida que permita llegar a una sintaxis de reales posibilidades técnicas.

Pero no nos dilatemos en observaciones de detalles. Lo más importante de la música como lenguaje, estriba en su manejo como pensamiento, de acuerdo a las leyes de la lógica. El estudio de la regularidad como fenómeno productor de clases y géneros, debe ser la preocupación predominante de un instructor de armonía y, en general, de uno de composición musical. Esto se logra a través del estudio de las variaciones armónicas, tema inicial y principal en el adiestramiento de un compositor. Todo esto basado, por supuesto, en un sistema que permita el espontáneo fluir de la personalidad inconsciente y subconsciente del educando a través de la improvisación. Esta constituye, como hemos afirmado en artículos anteriores, el único puente de asociación libre que permite al profesor conocer las tendencias y propósitos del estudiante.

(ASPECTOS ANALÍTICO-SINTÉTICOS)

En la escritura con elementos armónicos se logra, a lo sumo, una utilización sintáctica de las cadencias en los lugares de limitación de los conjuntos. Una técnica de producción de texturas homogéneas que destaque tal o cual recurso del ramo, no se practica sistemáticamente. Lo que constituye una desafortunada omisión, porque el estilo se fundamen-

ta en un grupo de recursos recurrentes, y si el alumno no está adiestrado para investigar en este sentido, tendrá grandes dificultades para encontrar un tejido homogéneo de recursos de su preferencia. Por otra parte, si el educando no logra clases que se excluyan netamente, tampoco podrá producir otras homólogas. Su lógica será, por lo tanto, confusa en la medida en que no logre diferenciar el análisis (homogeneidad) de la síntesis (heterogeneidad). Ninguna redacción se puede obtener sin lograr lo anterior, ni siquiera la construcción de una paradoja.

Mucho puede ayudar a la formación de un eficaz sentido de las clases desde el punto de vista de la armonía, la investigación de las reglas comunes, sin buscar su formulación en los textos académicos corrientes. El solo hecho de establecer regularidades estilísticas, capacita a un compositor para crear las propias, mejor que el dudoso regalo, rancio y embotellado, de los textos usuales. El análisis es la única partida natural, de las normas estilísticas académicas. La reiteración es el único camino para establecer un estilo.

Como conclusión final, podemos decir que la composición armónica debe comportar el predominio claro de uno de sus recursos, y el análisis debe establecer este hecho.

c) Planteamiento de una neotécnica:

1. El sentido armónico-sintaxis. Imaginación:

Si se pretende alcanzar una técnica adecuada en la composición armónica, lo primero es adentrarse en su sentido. La armonía es música entendida como desplazamiento de lo vertical. El sentido de lo armónico está, entonces, determinado por la necesidad de resolver y plantear los problemas en función de los acordes. ¿Cuándo aflora esta necesidad?

—Cuando hemos planteado como mínimo un antecedente de predominio acordal. Como el solo juicio lógico es el analítico, la continuación acordal se hace necesaria para la formación de aquél. Si planteamos dos clases contrastantes de armonía, obtenemos un enunciado heterogéneo que necesita una predicación ulterior; por eso es que un grupo así concebido tiene cualidades temáticas. También en este caso, la o las predicaciones sucesivas deberán ser armónicas. En cambio, si hacemos contrastar una textura armónica con otra polifónica, la predicación deberá ser obligatoriamente de ambas clases, o del resultado de su multiplicación lógica. Para que el sentido de la música se mueva dentro del campo armónico, es necesario que los contrastes, clases o especies, estén incluidos en el género de la armonía. Para comprobar el sentido armónico predominante, basta con ejecutar o representarse las funciones del caso en sucesión isócrona. Si los puntos principales de movimiento y reposo

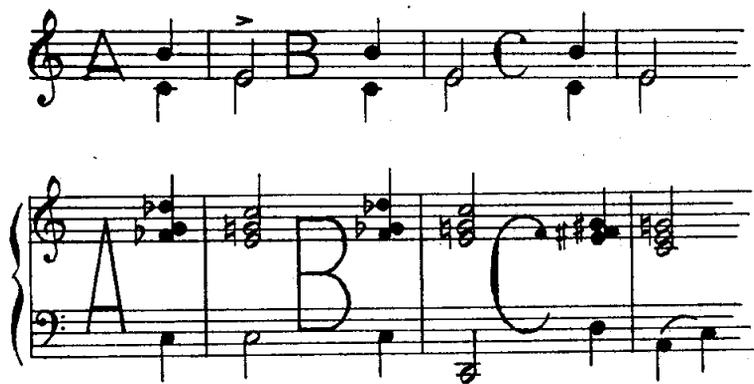
coinciden con los rítmicos, antes de la igualación, el pasaje es auténticamente armónico. Acordémonos, a propósito, que los recursos pueden anularse por igualación (repetición o mecanización) de sus gestiones. Por eso es que la isocronía anula al ritmo, dejando en este caso libre a la armonía.

SINTAXIS

La sintaxis en la armonía depende de dos factores principales: la formación de clases de armonía por predominio de uno o varios recursos, y la utilización de los mecanismos cadenciales como puntuación. En estos conceptos no se excluye la problemática contemporánea.

Sobre la formación de clases, no cabe duda que la reiteración es el principio fundamental. En cambio, para la formación de cadencias en un régimen cualquiera, parece haber más dificultades.

Si examinamos diversos procesos de formación de funciones cadenciales, veremos que todos ellos se basan en el principio de relajación, el que en este caso funciona en dos formas: a) como simple constante (independiente de su grado de tensión disonante o consonante), por la única razón de ser periódicas o de limitar partes o secciones lógicamente constituidas (que se repitan, varíen o contrasten), y b) como relajación efectiva de la tensión disonante, apoyada o contradicha por las de movimiento o reposo.



IMAGINACIÓN

La imaginación empieza por recordar y termina por crear combinando. La experiencia nos dice que en cada acorde hay dos factores

(aparte de la base rítmica): la función, raíz o fundamental, que no es otra cosa que la función melódica representada por un grado del modo respectivo y la función tensional (mayor o menor definición del acorde según su posición e inversión, más la tensión disonante o la distensión consonante). Si aceptamos el supuesto atonal de la música serial, tendríamos exclusivamente funciones tensionales. El caso es que la atonalidad es una paradoja escasa y fugaz, por lo que nos dedicaremos de preferencia a las combinaciones de funciones determinadas por constantes más las funciones tensionales.

Si tratamos de hacernos un itinerario de los momentos de la imaginación armónica, como hemos hecho para otros elementos en artículos anteriores, obtendremos lo siguiente:

- 1) Imaginación de un acorde, y
- 2) Repetición o cambio de acorde.

Si el acorde cambia, puede hacerlo manteniendo los grados tensionales o cambiándolos y puede hacerlo, además, subiendo o bajando el bloque, alterando o no la disposición, aún sin desplazarlo.

Es evidente que en la imaginación armónica, sus funciones tradicionales juegan un papel definitivo, lo que nos hace pensar en el siguiente orden en el fluir armónico a través del tiempo: Como factor básico, según lo pudimos afirmar en artículos anteriores, está el ritmo; como primer factor modificador, la función melódica; como segundo, la mayor o menor diferencia de la función aludida, y como último, la función tensional de suspenso o la distensional de reposo.

En la producción de un género, como ha quedado expresado, se destaca uno o un grupo de recursos predominantes, que comunican al trabajo en cuestión un sabor particular. Pero hay más condiciones esenciales a la composición de un pasaje cualquiera y, por lo tanto, también a un pasaje armónico.

Hemos dicho referente a la melodía y generalizamos para el resto de los elementos y compuestos lógicos de la música, que un antecedente lleva implícito su consecuente, de manera que la arquitectura de un enunciado está presente antes de su consumación temporal, por lo que se hace necesaria la visión de una estructura, por sencilla que sea, antes de la redacción de cualquier pasaje compuesto. En el proceso asociativo libre de la improvisación puede presentarse, sin embargo, y se presenta de hecho, el caso de una arquitectura cristalizada durante el enunciado del antecedente.

Lo fundamental de la imaginación musical consiste en las tres po-

sibilidades de elección ante un estímulo acústico real o imaginario. Ante un estímulo armónico, cabe producir otro que ascienda o descienda, si no se opta por la repetición o la estaticidad. Esta circunstancia, sin embargo, parece no predominar tan claramente en la armonía tradicional, tan profundamente ligada a su papel de refuerzo de las funciones melódicas. En cambio, en la música contemporánea, con sistema de enlace libre de acordes y, en general, con propiedades de oscilación tonal, se hace evidente el principio.

El problema capital de una gramática general que pretenda servir a necesidades futuras, es el demostrar que puede funcionar con medios arbitrarios.

Si constituimos un modo que abarque un ámbito arbitrario, que tenga un número arbitrario de grados, encontraremos que limita con la frontera del campo acústico perceptible, con todos sus compromisos afectivos e intelectuales.

Si construimos sobre un modo cualquiera por medio de las constantes melódicas y tonos ejes, funciones de movimiento y reposo, estableceremos una jerarquía tonal en aquel modo, la que podría ser en cada caso reforzada, atenuada o contradicha por acordes arbitrariamente contruidos sobre funciones lineales.

Si tomamos una serie de acordes arbitrarios, podremos ordenarlos de acuerdo a su mayor o menor disonancia y de acuerdo a su mayor o menor definición funcional. Cualquier desplazamiento en el sentido de la menor tensión, será cadencial. Si no se quiere hacer un catastro acústico para establecer consonancias o disonancias según su número de armónicos comunes, se puede proceder con el mejor de los derechos a una elección empírica de la escala de tensiones. Este proceso es el más humano, porque el arte consiste en sucesivas elecciones. Las resoluciones y, en general, las autodeterminaciones, son ajenas a la personalidad y en sí mismas nada expresan. Así como Descartes descubre que la lógica no contribuye en absoluto a hacer más sabios a los que la conocen, los músicos aprenden que en la base de su sistema expresivo no está el pensamiento, sino la sensibilidad y el afecto. Lo cual confiere a lo empírico su justo valor, y a lo apriorístico una función instrumental.

II

ASPECTOS MECÁNICOS Y REFLEJOS

La experiencia armónica constituye la base de la imaginación. Su reiteración crea un reflejo en el auditor, de manera que el estímulo com-

pleto o las partes más características de él desarrollan el recuerdo del conjunto del estímulo y de su efecto. Un reflejo condicionado puede ser considerado, lo mismo que una palabra, una clave aprendida en torno a un determinado efecto o concepto. Si desarrollásemos en la música una actividad lexicográfica, podríamos establecer para un estilo determinado lo que Raoul Husson llama una semántica. La representación gráfica de ella, según la sugerencia del musicólogo, y psicofisiólogo francés, es el neuma. Habría, pues, que establecer las trayectorias determinadas por las secuencias armónicas. La posibilidad de exactitud de este artificio está profundamente ligada a la consideración de la totalidad de los factores que producen el fenómeno armónico. Un mínimo de dos parámetros, uno para las funciones melódicas y otro para las disonantes, puede servir para aclarar los problemas más elementales.

El grado de convencionalismo o de condicionamiento del reflejo, puede alejar considerablemente la materia sonora de su efecto evidente o incondicionado. Sin embargo, lo trascendental en el arte, especialmente en el abstracto, es lo no convencional. Esto último funciona con muy pocas variantes en los distintos lugares de la geografía, como en las distintas épocas de la historia. La base trascendental del mecanismo experimental de la música, estriba en las condiciones psicofisiológicas y lógicas de la audición. Este problema puede ser solamente enfocado desde el punto de vista sintáctico de la regularidad, y el lógico-práctico de la gramática.

La cuestión de la regularidad, como ya lo hemos afirmado, funciona de manera tal, que lo homogéneo o recurrente constituye una función de tendencia al reposo y lo irregular o heterogéneo, una de movimiento. Esto se debe a que la repetición constatada hace suponer su permanencia, desinteresando de esta manera al auditor, que advierte en esta gestión la ausencia de novedades. En una sucesión de acordes se pueden advertir diversos tipos de regularidades: a) regularidad interválica en la construcción del acorde; b) en la distribución o disposiciones de las notas del acorde (armonía abierta o cerrada); c) en las tensiones o distensiones; d) en la emisión de los sonidos (matiz y relativa simultaneidad).

EFFECTOS HORIZONTALES

Hasta aquí hemos desarrollado un criterio técnico de computación de la regularidad, basado en la estructura estática del acorde para los casos en que permanece invariable. Sin embargo, la regularidad en la sucesión es para la música, en su calidad de arte del tiempo, de importan-

cia vital. La regularidad horizontal o temporal se asocia con justicia al concepto de periodicidad. Una vez comprobado un período, su permanencia es una función de reposo, y su alteración, una de movimiento. Si nos encontramos ante una textura armónica aperiódica, es esta propiedad la que debe mantenerse para obtener la homogeneidad que caracteriza a esta paradoja.

Aunque una experiencia musical no sea demasiado extensa, se hace evidente que las clases producidas por su texto no son siempre aislables, porque cada trozo constituye una predicación del anterior, extendiéndose la comparación y los resultados analíticos o sintéticos, a toda la obra y en todas las direcciones. Por eso es que las formas cadenciales de un determinado estilo o autor (también de una obra) deben formar una clase homogénea por cualquiera de los dos métodos existentes, basados en la semejanza o la exclusión. Así el auditor sabrá a qué atenerse respecto a la puntuación en cada uno de los casos sugeridos.

Podríamos decir que la armonía crea en su forma temporal diversos tipos de planos, como los que fueron llamados géneros. El más importante de ellos, sin embargo, es el tensional, que también podríamos llamar en un sentido más general que el habitual, "tonal". Permitámonos una incursión etimológica al respecto: la raíz sánscrita *tn*, la palabra *tan*, sus derivados: *tensión*, *tenor*, *tanz*, *danza*, etc., comprueban la propiedad semántica de la designación anterior.

Dos tipos de representación de funciones tensionales se podrían combinar en un gráfico que proporcionase la ocasión de estudio de este tipo de problemas estructurales: el primero, podría ser una simple función del desplazamiento del grupo en función de las tesituras integrantes; el segundo podría referirse a la tensión disonante con la codificación correspondiente, que permita al lector fijar los puntos de vista del analista.

Finalmente podríamos recordar en forma breve nuestras ideas sobre el proceso de la enseñanza de las disciplinas composicionales: a) etapa de improvisación libre, junto con el cultivo del dictado y el análisis auditivo; b) al formularse cada regla, su aplicación en la producción de texturas homogéneas, primero de una y luego en combinaciones; c) oposición de texturas; d) compromisos métricos; e) compromisos tradicionales; f) compromisos arbitrarios.