

DOCUMENTOS

Sintéticos·Analíticos _ Analíticos· Sintéticos (presente tenso)

por

Gabriel Brnčić Isaza

Compositor

Director artístico de la Fundación Phonos de Barcelona, España

Escola Superior de Música de Catalunya y Universitat Pompeu Fabra

gbrncic@gmail.com/ gabriel.brncic@esmuc.cat/ gabriel.brncic@upf.edu

En este documento se revisarán algunos temas relacionados con la transmisión del conocimiento en el campo musical, especialmente a través de la problemática surgida desde 1960, aproximadamente, con la aparición efectiva de medios absolutamente nuevos para la producción del sonido, su almacenamiento y su difusión. Esta problemática ya ha tenido una influencia en la enseñanza elemental, media y superior de la música.

Las técnicas de síntesis electrónica de formas de ondas, las que a través de altavoces prefiguraron un nuevo repertorio instrumental, junto a las técnicas de grabación de sonido –equivalentes a la fotografía y a la grabación cinematográfica– además de la amplificación de cualquier suceso acústico, para su difusión masiva, han ensanchado el horizonte auditivo en el siglo XX y han comprometido a todo un espacio de actividad social- industrial basado en la ‘cultura del altavoz’¹.

Paralelamente, entonces, la enseñanza de la música, en todos los niveles, ha tenido que absorber cuidadosamente una metodología que informe y muestre esa realidad social- industrial. Se trata de una metodología que enseñe gradualmente, y con eficacia, las posibilidades abiertas por la práctica con técnicas musicales relacionadas con tecnologías electrónicas y electroacústicas tanto analógicas como digitales. Constituyen hoy en día las ‘tecnologías musicales contemporáneas’.

El presente escrito pretende comentar, dentro del contexto señalado, el ‘factor humano’ de las disposiciones creativas. Aborda la eternidad del diálogo de los músicos con su oficio y los instrumentos que dan cuenta de sus ideas junto al cómo, ante los nuevos instrumentos, se han movido pasiones de muy diversa índole. También da cuenta de la existencia de un vacío institucional, social, que ha provocado la actual tensión entre artes opuestas, la música instrumental-vocal tradicional y las músicas electrónicas, aunque éstas se unan felizmente en la música de consumo.

Volvamos a ese ‘factor humano’ de las disposiciones creativas y consideremos la síntesis y el análisis como emergencias creativas. Actualmente, desde nuestro punto de vista, se revoca el papel unívoco de uno u otro atributo y se resguarda para la creación musical el oficio simultáneo sintético-analítico o analítico-sintético. En este caso debemos explicar que la multiplicación de ambos

¹ Brnčić 2004.

factores –sin que importe el orden de apertura– es una percepción de la realidad que suma y ordena elementos atendiendo a intuiciones estéticas. Personalmente hemos llevado a un plano de igualdad ambas disposiciones creativas, a través del ‘guión bajo’.

El texto ‘Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente’² plantea ya un camino posible para la docencia musical superior. En tal sentido, nuestros deseos van dirigidos, después de más de cincuenta años de coexistencia con ‘lo electrónico’, a integrar plenamente, en el ámbito académico, la realidad de una ‘tercera práctica’³ que reúna los medios musicales acumulados históricamente. No obstante, el hecho trascendente sigue siendo la asunción por los músicos de sus dicotomías y veleidades sintéticas o analíticas dentro de un grado de formación profesional. Esto expresa cada vez más abiertamente el ‘presente tenso’ que forma parte del título de este trabajo⁴.

A menudo se oye decir que una obra musical guiada por el análisis, “música de las significaciones”, conduce al formalismo y esto la hace aburrida. También se suele decir que la improvisación, “música de hecho”, a fuerza de las exposiciones de lugares comunes o recursos técnicos evidentes también nos lleva al aburrimiento.

Alejándonos de una concepción intrascendente de lo aburrido y tomando ‘el tiempo largo’⁵ como simple ‘incapacidad de ensimismamiento’ experimentamos dos extremos temporales en la labor de creación musical. Estos son la composición que se genera en el momento mismo de interactuar con un instrumento, en tiempo real, y la composición que se produce a través de espacios de tiempo dilatados, y a veces inconexos entre sí, que recurre por sistema a la escritura musical o a la grabación.

Nos preguntamos en ambos casos si existe un plan de la composición. Y aquí podemos recurrir a una teoría que haría del análisis y de la síntesis una misma operación, tal como lo vienen planteando algunos investigadores de la lógica.

El improvisador genial tiene un adiestramiento instrumental que, unido a un estado mental de excepción, le permite hacer evaluaciones constructivas, estéticas, prospectivas y de recurrencia, en el flujo de los instantes, en la existencia única del presente, en ese ahora que se está mostrando sin fractura con respecto a lo que nuestra memoria guarda como auditores. Se trata de un análisis meteórico en umbrales de tiempo incontrolables, un reconocimiento de las síntesis anteriores depositadas en la memoria en órdenes desconocidos, un reconocimiento fugaz e inmanejable de la experiencia vivida.

Esta teoría puede resolver conceptualmente ese enigma de lo inefable y de la excelencia comparativa entre unos y otros resultados de una improvisación siempre desde un punto de vista promediado entre muchos auditores y el propio ejecutante. Es flagrante que esta teoría está a favor del análisis y pretende que la discretización temporal revelaría –bajo criterios tales como el mejor o peor que, o de más o menos que, de acuerdo al gusto y la cantidad bajo nuestra percepción– cuales son las vías receptivas que rigen una composición.

Quien graba o escribe dispondrá de una memoria diferida que lo incita a la lectura, personal o pública, de unos acontecimientos sonoros forzosamente acaecidos ya,

² Becerra 1958; Becerra 1959:71-80.

³ Brnčić 2004.

⁴ Elaborado a partir de la conferencia homónima de Gabriel Brnčić, Sant Just Desvern, octubre de 2006.

⁵ langweile, el aburrimiento, en Quignard 2006: 64-67.

pertenecientes al pasado. Leer –actualizar y volver presente lo ya conocido o expresado por alguien– tiene una instancia analítica fecunda relacionada con la acumulación, proliferación, designación y lexicalización⁶ de los materiales musicales. La reiteración disponible cuando se trabaja con memorias diferidas produce ‘protenciones’⁷ y llamados a la para-memoria o a la rememoración que tienen una curiosa relación con el tiempo cronométrico.

No obstante salta a la vista o mejor dicho mueve a la audición que el placer estético ligado a la comprensión o expansión temporal de los eventos sonoros varía no en el sentido de mayor o menor placer sino también en las cualidades de ese placer. El tiempo en este caso interviene en la percepción estética de una manera que no tiene que ver con el acto creativo ya sea éste en tiempo real, en cámara lenta o fragmentado en múltiples momentos. Nos encontramos entonces, y desligándonos de las anamorfosis temporales, en un problema central que es el de la ocupación y consumo de tiempo, la forma, que puede ser abarcado desde un espacio analítico o desde un espacio sintético.

Se habla en los textos filosóficos que la síntesis es la composición misma. El compositor inspirado actúa de manera eminentemente sintética. Reúne, ensambla, dispone elementos que navegan como *icebergs* en su memoria o que a veces brotan de sus dedos al accionar sobre un instrumento. Lo importante en este caso es el ‘Sí quiero’ de nuestro compositor, la aceptación de todo lo que está sintetizando o si el beneplácito y la seguridad instantánea de lo que ha sintetizado es efectivamente música que lo conmueve.

¿Por qué tanta conmoción?. ¿Le recuerda otra música que le gusta?. ¿Descubre en su propio contexto, a veces indiferente o neutro, luces y sombras a veces efímeras de otras músicas?...

Muchas son las preguntas que pueden seguir planteándose acerca del placer de la aceptación, de la invitación –*klesis*– al nacimiento y a la vida que se promete, en esa primera etapa de síntesis, y que debiera prolongarse hasta la finalización de la obra. ¿Pero es así realmente?. Podemos decir que esto ocurre en fragmentos musicales muy unitarios, de pocos minutos, o como contrapartida, en verdaderos *mantras* sonoros de duración indefinida en los cuales tiempo y procedimiento dan cabida a pequeños desvíos que se integran en una totalidad.

Habiendo hablado de la síntesis como fundamento de la composición llegamos a una nueva problemática de índole absolutamente estética. Se trata de una estética irreductible que no acepta unas cosas por otras, ni rupturas poco elegantes, ni desvíos propasados ni de toda una serie de consideraciones que forman el idiolecto humano con respecto a la música y que de muy antiguo nos vienen dadas por la disciplina de la retórica.

Estética y retórica están muy relacionadas aunque se piense en forma infantil que una determinada tendencia estética es el fruto del porque sí, del deseo particular de alguien motivado por sus propias e ignotas predisposiciones (El ‘no sé qué’, *nescio quid*, de Petrarca). Queremos decir entonces que cualquier músico aficionado o de

⁶ Marin 1989.

⁷ (Husserl, Boulez) en Deliège 1989:172-173.

profesión puede llevar a cabo incontables modos de síntesis que, dependiendo de cuan utilitario sea su trabajo, operarán, en uno u otro sentido, sobre la tan preocupante, para algunos autores, ética del compositor.

De la síntesis a la estética, pasando por la retórica, en una instancia de crítica o proto-análisis para terminar en la ética.

Ponemos un punto seguido en este derrotero y advertimos entonces que síntesis, o composición aceptada por el creador en forma muy vehemente, propone, para algunos, un problema ético. Podríamos cerrar este momento de la reflexión diciendo, en forma coloquial y con una leve sonrisa, como alguna vez lo oímos decir... que ‘la síntesis no es mala ya que tanta música ha producido, pero en exceso sería mala porque nos conduce a un despeñadero moral’⁸.

Y... ¿qué pasa con el análisis? (parodiando a Cage).

Existe lo que se llama el análisis musical. Se enseña en las escuelas de música. Se enseña cómo descubrir las piezas-elementos que han sido trabadas hábilmente por el compositor sintético. ¿Pero es posible siempre lograr esto?

Caben dos alternativas. Postulamos el despiece desde alguna teoría con sentido común o postulamos el despiece a partir de una sospecha de la correspondencia con un plan conocido – socialmente conocido– o de la incertidumbre acerca de un plan críptico. En estos casos estamos hablando en el terreno de la macro-forma de una obra, con pequeñas incursiones en la micro-forma. Reconocemos asimismo que esa validez social de la composición –de esa expresión de síntesis– implica también al compositor analizado.

Ese compositor, curiosamente y como parte de su trabajo, acepta como punto de partida una postura analítica de despiece pre-constructivo cuya totalidad será cerrada con un esfuerzo de síntesis en el detalle, en lo pequeño pero altamente significativo.

Entramos de lleno en un tema que ya conocemos pero que no nos interesa en esta discusión, un conocimiento, real o simplemente convencional, de lo que es la estructura y de lo que es la forma. Dando por conocidos esos dos elementos me inclino a afirmar que la síntesis –el resquicio posible para la síntesis– se hace palpable en la forma mediante aquellas cualidades y calidades de la textura, de la sintaxis y del detalle en el uso de los parámetros cuantitativos y cualitativos de la composición, que hacen posible lecturas significativamente diferentes a la percepción de muchos auditores.

Las ‘afinidades electivas’ del compositor se disponen como perfiles sobresalientes y, aunque no debieran inducir a nada, motivan un cierto itinerario de la recepción.

Pero tampoco está en juego la diferenciación de unas músicas y otras como objetivo de esta reflexión. ¿Cuál es ese objetivo?.

Mi objetivo flotante es discernir si la creatividad, dirigida hacia la música en este caso, se apoya en momentos de la conciencia que confluyen hacia el análisis o en momentos de la conciencia que confluyen hacia la síntesis. Preguntarnos sobre si esos

⁸ Son célebres las acusaciones a Stravinsky, a Poulenc y ¡a tantos otros! sobre la deshonestidad artística que implican algunas de sus obras. Otro tanto ocurre en el campo de la moderna música electroacústica. Han cruzado asimismo la historia del jazz y la totalidad de las músicas de tradición oral.

momentos están yuxtapuestos, y en qué orden, o si se pueden superponer o transformar gradualmente el uno en el otro.

Es necesario profundizar ahora en lo que sería la descomposición, el proceso analítico como acto creativo. ¿Por qué se ha definido la síntesis como el acto de composición y por lo tanto, el medio natural del acto poético? ¿En qué caso podríamos hablar del análisis, de la descomposición, como un acto que también tiende hacia la vida a través del mecanismo pausado de un acto poético inverso? ¿En qué casos la colección de piezas-elementos disponibles, que el músico puede abarcar, han de ser valoradas individualmente y en este acto, de evaluación estética, nos encontramos también constatando el futuro?. ¿Sintetizando el futuro podríamos decir?.

Entramos en el momento del compositor analítico, el que crea sus piezas-elementos, instrumentos, materiales, tejidos, ordenaciones⁹. ¿Crea, he dicho?. ¿Sintetiza entonces las piezas menores?. Esto nos conduce a un camino de nunca acabar, a un bucle entre síntesis y análisis. He aquí la brecha que empieza a hacer creíble el título de este escrito.

Pero sigamos profundizando en la descomposición analítica como acto poético inverso. Resulta ser que lo que denominamos estructura concierne a una serie de relaciones en las distintas dimensiones del espacio musical que se proponen ajenas e invulnerables a los objetos acústicos reales.

Es evidente que habrá, de acuerdo a nuestra percepción y permeabilidad a los objetos sonoros, realizaciones acústicas de determinadas estructuras que nos parezcan más plausibles o definitivamente queridas estéticamente. Pero en todo caso la primera operación de nuestro des-compositor analítico ha sido, en cierto sentido, un acto poético cierto y sin tapujos la creación de una estructura. La creación de un sistema de relaciones abstractas dentro del espacio musical.

¿En vista de qué ha ocurrido este acto poético? ¿Debido a qué ensoñación o fantasía auditiva es posible la creación del futuro albergue de los sonidos? (albergue no ajeno a complicaciones, traumas, disensiones y conflictos entre sus habitantes...).

En resumen, la colección de piezas, sin destino aparente, comienza a exigir espacios, ubicaciones, prebendas, privilegios y no todo es derramado sobre la estructura como el vaciar un cubo lleno de objetos heterogéneos. Aquí, el que había sido el des-compositor, y por breve tiempo el autor de un acto poético, la estructura, se ve obligado a componer. Quiere intervenir a su gusto y gana en la disposición de todos esos materiales, que ya conoce personalmente pero que no sabe a ciencia cierta como se comportan en sociedad. Muchos músicos, por supuesto, dominan perfectamente un arsenal de comportamientos de los objetos más diversos puestos en juego, especialmente si dichos objetos son ya viejos conocidos.

Pero quiero referirme a un caso más delicado. Aquel en que la síntesis que se ensaya nos hace descubrir –al internarnos en la música a veces sin querer y sin previsiones ciertas– parajes aparentemente inhóspitos, inútiles, yermos, carentes de belleza.

⁹ Aquí resultan buenos los ejemplos de ciertas obras de la Segunda Escuela de Viena, Feldman, Nancarrow, Cage y el propio Stockhausen... o de ilustres autores del pasado a quienes se les disecciona tratando de encontrar la raíz matemática de sus obras.

Esa carencia de belleza impone el freno y la portentosa síntesis se detiene. No nos habíamos topado con el tema de la belleza.

Algún autor apunta lo siguiente¹⁰: “los modelos universales catalogados como normas cognitivas son generalmente normas en el nivel de tratamiento analítico y no en el sentido de producir imágenes sonoras bellas o interesantes. Tales imágenes, ‘bellas e interesantes’, pueden o no prestarse al análisis auditivo, pero el hecho de que no sean accesibles a ese análisis no les quita su eficacia cognitiva”.

De hecho, pensando en la posibilidad de que “la música sea completamente diferente a toda otra cosa”¹¹ y según la noción de *modularidad del espíritu*, vemos un cierto despliegue de opuestos entre análisis y belleza. En todo caso no está probado que síntesis sea sinónimo de belleza en todos los casos.

Todos tenemos nuestro concepto acerca de la belleza y ahora no es el momento de tratarlo. Pero sí el de observar con cierta voluntad polémica ese descubrimiento que hace el compositor capaz de detener su gloriosa síntesis. He de decir, y esta es mi opinión personal, que esos pasajes pobres, banales, vanos, poco interesantes y de última categoría, son llamados así de acuerdo a una escala de valores o canon belleza que nos es muy difícil ampliar y que nos viene dado desde una cierta región de la sociedad. Cuando el compositor es reprimido por la crueldad de su descubrimiento retrocede y analiza. Horrorizado por la autocrítica, se detiene. Y los tiempos de la creación comienzan a variar y a permutarse entre análisis y síntesis y entre síntesis y análisis. Pero dejemos por un momento el análisis y veamos un caso más interesante en el cual, lanzados en el juego de la síntesis, no oímos aquello que es lo más bello y nos quedamos halagados con un resultado grueso, con un éxito relativo del acomodo de las piezas-elementos y con una autorización para seguir adelante.

El pasar de largo por un mundo de belleza no establecida y apenas advertido es, muchas veces, sinónimo de autoridad y bienestar en el mundo de la composición. El compositor sintético, que analiza de tanto en tanto, para ver qué es lo que le conviene, sigue trabajando, termina y entrega su obra.

El des-compositor analítico sigue produciendo materiales y a veces estructuras. Cuando se decide por una estructura, que le parece intuitivamente bella y necesaria, intenta encontrar los materiales con los cuales expresarla y producir una de las tantas formas posibles. Coteja su colección de materiales. Discierne entre las familias de objetos posibles, los transforma y pretende así que las piezas-elementos se dejen vivir entre sí. Crea una dramaturgia que admite conflictos de todo tipo pero en la cual los entes acústicos se manifiestan en su mayor propiedad. Sigue analizando de algún modo y el acto de ubicar las piezas no es necesariamente realizado en tiempo real. Esto de algún modo es diferente de la síntesis inspirada que nos lleva de punta a cabo de la obra por el camino del bien.

Pensemos ahora en la síntesis como expresión del conocimiento, ya apuntada por el filósofo, como la experiencia misma que es capaz de combinar muchos fenómenos y reconocerlos como una unidad. En algunos casos de síntesis pura se trata del

10 Dowling 1989.

11 McAdams 1987: 13, citado en Peretz-Morais 1989:394.

conocimiento *a priori*¹² –síntesis que nos entrega el espacio y el tiempo, en forma razonablemente indiscutible– y también de la síntesis que actúa en la aprehensión de la intuición o la reproducción en la imaginación o el reconocimiento en el concepto. Por último se trata de la síntesis empírica, fraguada como conocimiento-experiencia. Todo esto se reduce ‘a toda especie o grado de actividad cognoscitiva’.

Componer con los sonidos es entonces empezar a conocer algo de ellos y por un acto cortés invitar a otros, nuevamente, al conocimiento que va fundando experiencia y que va creando reiteración. Reconocer la reiteración constituye una ambigüedad porque la identidad a través del tiempo pierde su definición. Pero nos detenemos aquí. Vamos a retomar una definición que ponga en primer término el tiempo como aspecto temático.

Definamos el consumo, el acto de consumir o consumir, como un índice más antropológico de la síntesis. Ir haciendo. Integrando y, a su vez en algunos casos, desintegrando. Progresando – otra de las ideas clásicas sobre la síntesis. Narrando¹³. Así entramos en un flujo elástico en que elementos sintácticos, monódicos o polifónicos, se van consumiendo dejando trazas instantáneas y asincrónicas en los distintos receptores de la narración.

Nunca la sincronía con efecto sobre un auditorio se puede calibrar de una manera exacta. Entramos en otro tema importante del consumo como expresión de síntesis. El efecto. ¿Cuándo la síntesis adquiere la cualidad de efecto?. ¿Cuándo la síntesis tiende hacia una recepción sincrónica?. Es el caso normal de una audición-recepción religiosa. Consumo que es dirigido a una comunidad que pudiera seguir todos los pasos de la narración, cual una sombra.

En cuanto una narración vincula determinados puntos eficaces, de efecto preciso, con un núcleo flotante de afecto, descubrimos otra cualidad inherente a la síntesis, establecer, en sucesivos implantes o teñidos, espacios intemporales de afectividad.

La síntesis musical y su sensación de forma, su extensión en el consumo, no es inocua: crea conocimiento y afecto tanto para el consumidor-autor como para el consumidor-auditor. Crea en ambos actores, autor y auditor, una experiencia en paralelo de “procesos cognitivos concomitantes”¹⁴. Se trata de una experiencia sintáctica, semántica, pragmática y afectiva, tanto si dichos términos provienen del análisis de la lógica moderna, como de la semiología, o de las distintas corrientes de la psicología.

La sensación de forma musical, como conocimiento-experiencia es decididamente el consumo del tiempo ligado al recorrido de una síntesis.

Escuchar es sintetizar la narración. Componer es sintetizar el mito interior de lo que nos tocó como experiencia.

Afecto y efecto, como en los buenos tiempos del Renacimiento, pueden segar la síntesis hacia el cálculo. Resbalamos entonces, en un peligroso consumo contaminado por el análisis. Se inicia el arte, en primer lugar, de la prospección, y luego,

¹² “El acto originario del conocimiento, el primer hecho al cual debemos dirigir nuestra atención si queremos darnos cuenta del origen primero de nuestro conocimiento” (Kant 2002: 10).

¹³ Ricoeur 2001.

¹⁴ Marin 1989.

en segundo lugar, el de la premeditación, que sugiere intencionalidad y dominio del futuro. A nadie se le escapa que el compositor, que quiere dominar el pequeño futuro de su obra, es un analista a veces alevoso. Todo el aparato del consumo se dirige entonces, regido por la pragmática, hacia la consecución de unos fines que, para tranquilizarnos, llamamos finalidades musicales, consecuencia estética, simple necesidad de coherencia interna o ejemplo de ética musical.

Nos introducimos ya, de lleno, en el análisis. Antes de hacerlo plantearemos dos temas importantes que son materia de reflexiones derivadas. Se trata de la síntesis de momentos-forma, siguiendo a Karlheinz Stockhausen, de la complejidad del instante, y la lectura –los diversos consumos tremendamente diferentes– que pueden hacer los incontables e inclasificables receptores.

Para tratar la noción de análisis empezaremos desde las cercanías invirtiendo el punto de vista kantiano de la siguiente manera¹⁵. La síntesis es la facultad de reunir las percepciones que el análisis había separado. El análisis es, por lo tanto, una condición esencial para la síntesis. Aquí aparecen dos cuestiones, el reconocer las relaciones que subsisten entre las cosas y el reunir en una representación compleja, que no corresponde a objeto alguno, diferentes representaciones de las cuales cada una tiene un objeto. Se analiza aquel objeto conocido tratando de desentrañar algunos aspectos objetivos. Pero también podríamos ver aquellos elementos objetivos en un objeto que nos es presentado de improviso y que aparentemente no corresponde a nada de lo que conocemos. Esto ocurre en la percepción de la obra de arte. Una obra ciertamente nueva es difícil de aprehender analíticamente en una primera aproximación. Pero también como forma sintética nos puede producir extrañeza.

Un análisis previo a toda síntesis es condición del oficio poético. Reiterando lo dicho para la síntesis, los *quantums* analíticos almacenados-en-memoria están disponibles para cualquier algoritmo.

Simplemente veamos el significado del análisis de Fourier y sus derivaciones vigentes. Una entidad absoluta, la senoide, se convierte en el árbitro de toda señal acústica.

Es interesante el caso de la dualidad subsistente entre ruido y sonido. En la actualidad la omitimos piadosamente en tributo a conceptos más amplios, más extensos, que bordean los confines de la libertad. Ese concepto de señal, que las tecnologías contemporáneas han puesto en primer plano en la acústica, tiene una dialéctica muy definitiva en cuanto a la materia –y que al parecer no hay otra cosa– de la música. Se quiere decir, y con toda claridad, que si no hay sonido no hay música. Una discusión de esta afirmación se hace clamor. “Tengamos una luego”, como Cage dijo en su *Conferencia sobre nada*.

Tesis y antítesis, desde el punto de vista de la intersección de los contrarios, serían, por una parte, los sonidos constituidos por líneas espectrales discretas, y por otra, los ruidos constituidos por bandas de frecuencias –más probablemente de amplitudes aleatorias. Ambas señales conviven en forma sintética y producen un repertorio –las famosas islas de significación– configuraciones arquetípicas llamadas, según la

¹⁵ Gallupí 1831, II, 146.

información del auditor ‘el sonido de’ o ‘el ruido tal’. Pero las bandas de frecuencias, de frecuencias cuantificables, reducen nuevamente a sinusoides la materia sonora confusa. Es nuestra discriminación auditiva entonces la que ha establecido toda clasificación y definido este par de contrarios tan afamados. Tal como la diferencia entre ritmo-frecuencia y sensación de tono, cualidades de superficie, táctiles, de los sonidos. El punto, la línea y el plano, en sus continuidades o discontinuidades, son estados del sonido.

Síntesis de síntesis que el oído clasifica en forma cualitativa y super-síntesis de sentidos que se entrecruzan.

Los espectros armónicos y los complejos inarmónicos pueden ser contruidos analíticamente. Pueden haber reconstrucciones analíticas de supuestos instrumentos de sonido más o menos estable o de sonido incierto. Pueden haber reconstrucciones analíticas de cúmulos de ruido. Podemos mezclar de muchas maneras todos esos materiales y llamar a esto ‘trabajo de síntesis’ en el actual momento de la tecnología digital orientada hacia el sonido. Pero no olvidemos que para la existencia de este modelo en la técnica del compositor ha sido necesario el análisis como punto de partida.

Ruido/sonido en su incontable variedad de clases y familias es, desde el punto de vista atemporal, material extenso capaz de adquirir cualidades espaciales, formas, coloraciones, alturas, profundidades, consistencias. ¿Paisaje natural o tierra de labranza?.

Por esta vía podemos aventurar la definición de música como una señal acústica, continua o discontinua, sujeta a fluctuaciones características en el macro-tiempo y también en el micro-tiempo. La extensión de la música –de la obra musical– es un macro-tiempo acotado en cuyo interior ocurren, al menos, ciertas inflexiones reconocibles de alguna materia sonora. Entraríamos en la ‘metaforma’¹⁶ con sus niveles de presentificación, identificación e interpretación.

Un análisis de forma de onda nos entrega esta visión-audición de cualquier eventualidad sonora que hallamos podido registrar. También algo que se llame ‘obra musical’. La capacidad analítica creada como *software* nos entrega este simil de la síntesis. Por un lado nos acercamos a la divertida ocurrencia de Luciano Berio¹⁷: “La música es todo lo que uno escucha con la intención de escuchar música”. El arte de los sonidos, arte sonoro o arte auditivo rodea las efigies de Varèse y Cage y de todos los más actuales amigos de la ficción o mistificación musical.

Pero, con suerte, saliendo del pantano matemático que ofrece soluciones impredecibles para el futuro, la creación musical sigue acodada en el alfeizar viendo como transcurre la vida. A veces cae en el vacío y participa de la turbulencia indeseada. En un punto-instante¹⁸ desdeñará el contacto y se proclamará como la síntesis de algo irrepitable.

¹⁶ Bayle 1989.

¹⁷ (Luciano Berio) en Deliège 1989:175.

¹⁸ Carnap 1984.

Estamos en los confines del análisis de la forma musical. Hasta parece ser que el análisis musical no tiene el menor sentido ya que no es contemporáneo con el devenir de la música.

El análisis detiene el tiempo, como si pudiera hacerlo, y entrega pasados y futuros en forma planificada. ¿Verificables acaso? Para el compositor esta vía de análisis, más propia de otros especialistas en música, tiene una significación más distante.

Reuniéndonos con todo lo dicho anteriormente sobre el análisis, observamos que el compositor, ‘el que sintetiza’, piensa instantáneamente: intuye las direcciones para sus ‘partículas elementales’. La velocidad puede llevarlo por caminos conocidos que él recorrerá a su manera. Velocidad en este caso es la imposibilidad de equilibrarse en un pensamiento personal si el camino es demasiado imperativo y está provisto de espectadores-audidores que jalean en ambos lados del trayecto. El circuito circular es ‘yo pasé por aquí y ahora es diferente’.

El consumo-camino-obra será la labor de un sintético-analítico cuya apreciación de su propio trabajo será gozosa y engañosa, adjetivos que se unen fácilmente y son aceptados en su fatalidad.

Se trata de promover, según la propaganda habitual, la epifanía de caminos y no de caminantes. Tan difundido está aquello de ‘caminante no hay camino’, que parece necesario recordarlo otra vez en forma de tergiversación o hipóstasis.

La manera de intentar la aparición de algún transcurso que exija a nuestro andar nuevas aptitudes y precisiones se realiza mediante nuevas exposiciones analíticas de las piezas-elementos acumuladas, y aún más, del análisis para la consecución de nuevas piezas-elementos.

La extrañeza, rebeldía o frustración del auditor será noticia de que al menos alguna fórmula se ha hecho caduca y su intervención en el conjunto de la música ya no es necesaria. El compositor arrogante confía en que su análisis guiará la obra de principio a fin por un camino nuevo. Los que escuchan, apostados en el espacio por donde el camino se hará sonido, estarán contrariados por no poder representarse o reproducirse en lo que escuchan, acostumbrados a sus propias conductas. El analítico-sintético, no sabemos a qué precio, entiende que no puede volver atrás. Que no puede ir a reparar aquella disonancia o aquel traspies en el paso del bailarín. Pero que la próxima vez... aún si vuelve a pasar por allí. La corrección –fruto prohibido de la síntesis y paraíso del análisis– es una retrogradación hasta el punto repudiado. El intento de curación. Y vuelta a empezar. ¿De qué se está hablando que no sea problema cotidiano del compositor que utiliza los medios actuales?.

Sintéticos-analíticos recurrimos a lo que está en la punta de nuestros dedos, al dictado de nuestra ‘cabeza y de nuestro corazón’... –‘el toque humano’ como alguien dijo– desde mucho más allá, como en las antiguas teorías del entusiasmo por la inspiración divina.

Analíticos-sintéticos recurrimos siempre a un mapa. Pero a un mapa que hemos de inventar. En esta invención, y en forma centellante, somos sintéticos... puros. Gente con poderes o conocimientos innatos, como es dado fantasear en la exégesis popular. ¿Ignoramos acaso el proceso lento de acumulación y de pre-síntesis que gobierna los actos intuitivos o espontáneos?

La complejidad musical inabarcable deviene presencia rígida en el algoritmo para iniciados. Los desvíos y las ramificaciones intuitivas e insólitas, según es tradición, llevan el algoritmo al dominio público y a la simplicidad, el lugar posible de la tradición.

Tradicción en evolución es necesidad de cambio y nuevamente aparición de la complejidad inabarcable que deviene presencia rígida... esta escena cíclica o *loop* o espiral, anunciado también por el filósofo¹⁹ como el eterno retorno, representa también la mimesis entre análisis y síntesis.

La disolución del algoritmo en el conocimiento general.

¿Qué es primero? ¿Qué significa el aparente ‘conocer de un vistazo’?

Si el análisis crea los algoritmos y éstos se convierten en experiencia sintética, ¿qué es primero?. Con el actuar sintético se degradan los algoritmos. Se usan y se vuelven a usar hasta que se pierde la conciencia de su estructura. Se utilizan como formas encapsuladas. La continua erosión de un algoritmo produce un cambio cualitativo que lleva a la consecución de un nuevo algoritmo... una nueva etapa de análisis se instituye sobre una nueva realidad. ¿Qué es primero entonces si hasta hace un tiempo se decía que la cualidad humana por excelencia es el saber razonado?. ¿O es acaso que el saber artístico, y en este caso el saber musical, se viste de ‘no saber’ en la esperanza de que los momentos y experiencias de cada ser sean socialmente asincrónicos?.

Descubrimos una alternancia temporal en la *poiesis*. Los prototipos, el sintético y el analítico, se cambian unos con otros, se animan, se atemperan y tal vez pudieran fundirse. De todo esto último extraemos que el movimiento basculante entre lo sintético –lo compositivo– y lo analítico –lo disolutivo– es el conocimiento mismo. No obstante esta vez con el matiz de que podemos intervenir, o al menos tratamos de intervenir, en el micro-mundo de esta oscilación, con potencialidades informáticas añadidas, de memorización –la imagen del sonido– de clasificación y de evaluación condicionada, que se constituyen como nuevas capacidades para la creación musical.

A modo de conclusiones transitorias:

1. Es acaso la conciencia del ser reflexivo lo que marca esa diferenciación que se ha hecho norma en las ciencias y que en las artes evoluciona desde la sabiduría inmediata sobre los materiales hasta la potencia constructiva que nos revelan las grandes obras.
2. Aparentemente la creación musical es un espacio secreto de cada músico. Los tiempos ya relatados de las diversas operaciones de la formatividad se entrelazan y discurren en cada instancia creativa, ya sea individual o colectiva, de acuerdo a condiciones que desconocemos.
3. El resultado, como obra musical, es variable en el tiempo de vida del compositor y en el tiempo de vida de la propia obra. Compositores analíticos, sintéticos, analíticos-sintéticos y sintéticos-analíticos se disuelven en la sociedad creando una verdadera incógnita sobre cómo se llegó a la composición de sus obras. De todas maneras esta incógnita nos muestra, y ya desde nosotros como

¹⁹ Nietzsche 1882.

- auditores, el perfecto sincronismo o asincronismo entre los modos de pensar y de operar que exige la obra artística.
4. La voracidad de cierto pensamiento ligado a la ciencia se traslada a la tecnología musical y ésta lucha por apropiarse indebidamente de la creatividad musical mediante un cerco sistemático. Allí el análisis cada vez más refinado pretende congelar brillantes momentos de síntesis y convertirlos en paradigmas funcionales, en verdaderas aplicaciones, en objetos de trascendencia simbólica depositados en fabulosas fonotecas. La alianza entre tecnología musical y musicología impone su autoridad numérica y desplaza al músico de su centro. Una suerte de robotización ya se ha instalado en la producción de música y sonido aplicados y penetra en la producción de música algorítmica. Incontables suposiciones organizadas analíticamente abren estos caminos.
 5. El fundamento técnico que puede definir y encapsular estilos de hacer música, una práctica histórica suficientemente observada, traslada, a una red con nuevos actores, los viejos y constantes conflictos sociales entre aceptación/rechazo, gusto/significación, propaganda/ consumo, recepción/olvido y recepción/memoria. La disponibilidad sintética de los medios de comunicación, utilizando un archivo infinito, marca la época de la música de las músicas.
 6. El presente tenso entre analíticos-sintéticos y sintéticos-analíticos se curva hacia una rama desconocida de la música —que poco tiene que ver con aquella *música del futuro*— música caracterizada por una elocuencia intrínseca del sonido y por un desafío a las pseudo-constantes fisiológicas del alma humana.

Antes de finalizar, quiero hacer público recuerdo de importantes conversaciones, con mi padre, Zlatko Brnčić, quien me describía la posibilidad de una *súper-síntesis* —en sus propias palabras— en el lenguaje poético.

Con Teresa Monsecur por las demostraciones fehacientes de la imposibilidad creativa en lo analítico y en la necesidad de una continua apología de la síntesis.

Con Gustavo Becerra-Schmidt sobre sus aproximaciones musicales a los métodos analíticos y a los métodos sintéticos, en sus artículos sobre “La crisis de la enseñanza musical en Occidente” publicados en 1958-1959 en la *Revista Musical Chilena*.

Con Iannis Xenakis, obviamente, acerca de su confianza en las vías analíticas.

Con Gerardo Gandini, sintético-analítico y analítico-sintético por excelencia.

Con Luigi Nono sobre su preocupación analítica-sintética que él refería a lo teórico-práctico.

Y con Francisco Kröpfl a quién, al referirse a algún compositor, oí por vez primera el adjetivo ‘sintético’ como una particular capacidad de invención.

BIBLIOGRAFÍA

BAYLE, FRANÇOIS

- 1989 “L’image du son, ou i-son”, en *La musique et les sciences cognitives*. Stephen McAdams e Irène Deliège, directores. Lieja, Bruselas: Pierre Mardaga, pp. 236-342.

BECERRA, GUSTAVO

1958 “Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente”, I, *RMCh*, XII/58 (marzo-abril), pp.9-18.

1959 “Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente. Problemas del color. Morfología semántica y expresión”, VII, *RMCh*, XIII/64 (marzo-abril), 71-80.

BRNČIĆ, GABRIEL

2004 “Algunas reflexiones acerca de la globalización del *sonido electrónico* y la aparición de una *tercera práctica musical*”, *Revista Transcultural de Música*, TRANS 8, *on line*.

CARNAP, RUDOLF

1984 Willard Van Orman Quine. *Desde un punto de vista lógico*. Barcelona: Ediciones Orbis S.A., “Diez dogmas del empirismo”, pp.73-76.

DELIÈGE, CELESTIN

1989 “De la forme comme expérience vécue”, en *La musique et les sciences cognitives*. Stephen McAdams e Irène Deliège, directores. Lieja, Bruselas: Pierre Mardaga, pp.159-179.

DOWLING, W. JAY

1989 “Simplicité et complexité en musique et en cognition”, en *La musique et les sciences cognitives*. Stephen McAdams e Irène Deliège, directores. Lieja, Bruselas: Pierre Mardaga, pp. 351-360.

GALLUPPI, PASQUALE

1831 *Saggio fil. Sulla critica della conoscenza*, II, 146, en Nicola Abbagnano. *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.

KANT, EMMANUEL

2002 *Crítica de la razón pura*. Traducción de Manuel García Morente. Madrid: Ed. Tecnos.

MARIN, ÓSCAR

1989 “Neuropsychologie, modèles cognitifs mentaux et traitement musical”, en *La musique et les sciences cognitives*. Stephen McAdams e Irène Deliège, directores. Lieja, Bruselas: Pierre Mardaga, pp. 361-374.

MCADAMS, STEPHEN

1987 “Music: a Science of the Mind?”, en Stephen McAdams, editor, “Music and Psychology: a Mutual Regard”, *Contemporary Music Review*, 2 (1), 1-61.

MCADAMS, STEPHEN Y IRÈNE DELIÈGE

1989 *La musique et les sciences cognitives*. Lieja, Bruselas: Pierre Mardaga.

NIETZSCHE, FRIEDRICH

1882 *La gaya ciencia*. [*Die fröhliche Wissenschaft* (“la gaya scienza”), también traducido al español como *El gay saber*].

PERETZ, ISABELLE Y JOSÉ MORAIS

1989 “La musique et la modularité”, en *La musique et les sciences cognitives*. Stephen McAdams e Irène Deliège, directores. Lieja, Bruselas: Pierre Mardaga, pp. 393-414.

QUIGNARD, PASCAL

2006 *langweile*, el aburrimiento, en *La lección de música*. Madrid: Editorial Funambulista, pp. 64-67.

RICOEUR, PAUL

2001 *Tiempo y narración*. México-Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.