



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología

Instituto de Investigaciones Antropológicas

MÚSICA SIN POSTERIDAD

REFLEXIONES SOBRE LA COMPOSICIÓN EN TIEMPOS APOCALÍPTICOS

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN MÚSICA (Composición)

PRESENTA

CARLOS ARTURO HERNÁNDEZ GONZÁLEZ

TUTOR

HÉCTOR PABLO SILVA TREVIÑO, FACULTAD DE MÚSICA, UNAM

Cd. Mx. Febrero 2024



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

Nota aclaratoria: el signo “ \sim ” se utiliza para la negación, y se lee como “no”,
de modo que $\sim M$ se lee como “No-M”.

ÍNDICE

| | | |
|-------------------|--|-----|
| | Agradecimientos..... | 4 |
| Capítulo 0: | Notas de ejecución..... | 6 |
| Capítulo 1: | El Mundo se va a acabar. Esperamos la existencia de un ~Mundo..... | 9 |
| | 1.1. Un Futuro apocalíptico, vacío de Música. | |
| | 1.2. Crear Futuro desde la Música. | |
| | 1.3. La Composición como método de investigación. | |
| | 1.4. La urgencia de negar el Presente. | |
| Capítulo 2: | La Música de ese Mundo ostenta, a través de su técnica compositiva, un conjunto de propiedades M..... | 33 |
| | 2.1. El descubrimiento de la Música. | |
| | 2.2. Cifrado. | |
| | 2.3. Decisiones interpretativas. | |
| Capítulo 3: | Es posible deducir ~M a partir de M..... | 74 |
| | 3.1. Relación de M y ~M. | |
| | 3.2. Características generales para ~M. | |
| | 3.3. Características específicas para ~M. | |
| Capítulo 4: | Es posible construir una ~Música que ostente ~M..... | 87 |
| | 4.1. Integración | |
| | 4.2. Lente | |
| | 4.3. Contracampos | |
| | 4.4. Set de Freytag | |
| Capítulo 5: | La ~Música tiene prácticas y funciones sociales en el ~Mundo (conclusiones)..... | 110 |
| Bibliografía..... | | 117 |
| Anexo: | Partituras..... | 128 |

Al Programa de Posgrado de la Facultad de Música de la UNAM, a mis compañeros de la maestría, y a mis profesores;

... a Grissel y a Chaloy, Juanmanuel, Ana Karen, Noé, Carlonia, a Martin y Lucas, Alejandro, Germán, Josué, Valeria, Enrique, Simone, Samuel, Moritz, a Música UNAM, Luis Manuel Sanchez, Diego Cajas, Leinad Nuño, Edwin Tovar, Astrid Cruz, Carlos Rangel, Sebastián Espinosa, Vladimir Ibarra, al Dr. Kolb, Rossana, Francisco, Emi, Carlos Lingan, Rodrigo Sigal, a SAFA Ensemble de percusiones, al Ensemble A Tempo, a Eskeda, al Morris, a CONARTE, Mayela, Almudena, Dalany, Spino, Omar, Miguel;

... a mi tutor Pablo Silva, en quien he encontrado no sólo a un gran maestro, sino a un amigo que me hacía mucha falta;

... a todos, gracias.

Jamás lo hubiera podido hacer sin ustedes.

*Para Chaloy,
que es la causa de estas preocupaciones.*

0. Notas de ejecución.

Este trabajo trata sobre la posibilidad de una música postcapitalista. Responde a la necesidad de lo que voy a llamar una *música-ficción*: a saber, que por lo general, la ciencia ficción que habla sobre el futuro no aborda la naturaleza de la música de esos mundos posibles; y cuando hay música en ellos, esa música suele pertenecer al pasado (usualmente a *nuestro* pasado). ¿Cómo sería la música académica/contemporánea de una sociedad postcapitalista que no descendiera a la barbarie? Esa es la pregunta que motiva este ensayo.

¿Es esto, entonces, una obra de *música-ficción*? Lamento decir que no. Probablemente el formato de la música-ficción no sea la narrativa, sino, la música. De ser así, lo que aquí presento es, más bien, un conjunto de herramientas que posibiliten la concepción y creación de piezas de música-ficción.

Para llegar a vislumbrar al menos algo de lo que esta música postcapitalista pueda ser, me pareció necesario entender cuáles son las características más generales de la música capitalista, de modo que a través de un proceso dialéctico se pudiera llegar a una suerte de superación de esas características más generales. Por lo tanto, este trabajo es más bien una obra de arqueología de la teoría musical capitalista. Acaso superficial, acaso muy breve.

Pero, ¿no existe ya una música que no obedece a los designios del mercado? Si la música capitalista es la que identificamos con la música de la práctica común (pues su desarrollo coincide con el desarrollo de la economía-mundo capitalista), ¿no sería la “música contemporánea” (i.e. aquella surgida después de la Segunda Guerra Mundial), en sus muy diversas formas, aquella que niega los principios de la música capitalista, en tanto que su aparición y desarrollo consistieron en una ruptura radical respecto a las formas anteriores de hacer música? El proceso de investigación me ha mostrado que no. El cambio se pretendió solamente como estético, aunque en realidad sólo fue cosmético: en realidad no hay música *occidental* que no obedezca, desde el siglo XVI, a la lógica de mercado, independientemente de si hablamos de Bach, Stockhausen, Lachenmann, u Olga Neuwirth. Pero lo mismo si hablamos de esas otras músicas “periféricas”, que abarcan la música

algorítmica, el noise, la música hecha con objetos encontrados, el remix, el sampleo, la instalación sonora, el soundscape, la sonificación de datos, etc. No porque estas músicas ostenten activamente un discurso de dominio. Simplemente sus métodos y conceptos más básicos parten de supuestos planteados por la lógica de mercado en su faceta musical.

Entonces, ¿debemos prohibir esas músicas o condenarlas? Para nada. Yo mismo no podría afirmar que mi escucha no es una escucha burguesa: a diferencia de muchos de mis colegas, mi interés en la música y la composición no surgió dentro de contextos experimentales, sino por el amor a la música de Mozart y Beethoven. Tampoco podría decir que mi práctica no se construya sobre los mismos axiomas que cualquier otra música capitalista. Pero me parece fundamental cuestionar no sólo mi práctica, sino las prácticas que veo en mi entorno. No porque no encuentre deleite en la música actual, sino porque creo que aun hay mucha música por imaginar, y porque creo que la música y la composición pueden ser una vía para plantearnos soluciones a otros problemas sociales más grandes y apremiantes (e.g. la conformación del tejido social después del año 2030, considerado el punto de no retorno en cuanto a las consecuencias del cambio climático). Quizás, en ese sentido, este trabajo sea más bien una obra de *filosofía-de-la-música-ficción*; pero no estoy del todo seguro. Es un ensayo de una lectura marxista de la historia de la teoría musical en occidente. Lamentablemente, así como Eco “can’t be Kant”¹, yo tampoco puedo ser Marx.

Este texto se presenta en cinco partes (siguiendo un principio formal que explico en el capítulo 4). El Capítulo 1 aborda la cuestión del futuro: la relación del capitalismo con la crisis ambiental actual y con los pronósticos apocalípticos para el Mundo después del año 2030. También se aborda la relación del capitalismo con la música, así como la relación de la música con la vida individual y social.

El Capítulo 2 es el más largo, y consiste en la revisión tanto del desarrollo histórico del capitalismo así como de la teoría musical a través de una colección de más de 50 tratados de composición que datan desde el siglo XV hasta nuestra época. Esta es la sección

1 Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general*, Editorial Lumen, p. 10.

de la “arqueología” de la teoría musical. Aquí se presentan conceptos clave para plantear la propuesta para una música postcapitalista.

El Capítulo 3 es más bien argumental: en primer lugar, despliego las características más generales de la música capitalista; luego, despliego las características generales de la experiencia estética de la vida en el capitalismo actual; procedo a contrastar ambos conjuntos de categorías, que presento como dos lados de una misma moneda; y por último, a partir del contraste entre ambos grupos de características, propongo un conjunto nuevo de características que intuyo que debería ostentar la música postcapitalista.

A partir de las categorías nuevas postuladas en el capítulo anterior, el Capítulo 4 presenta un conjunto de herramientas para la composición, que en alguna medida buscan producir música que sí ostente dichas características nuevas. Dichas herramientas son el producto de mi quehacer creativo, y su sistematización es producto de este trabajo teórico. Quien no tenga tiempo para entender los fundamentos teóricos y filosóficos de las herramientas que propongo, y sólo esté interesado en las aplicaciones prácticas de esta investigación, puede ir directamente a este capítulo e ignorar todo lo demás.

Por último, el Capítulo 5 muestra una breve reflexión sobre los resultados obtenidos, y traza de modo general la ruta que mi quehacer creativo va a tomar a partir de dichos resultados.

Después de la Bibliografía se anexan las partituras de las obras compuestas durante la elaboración de este trabajo.

1. El Mundo se va a acabar. Esperamos la existencia de un ~Mundo.

1.1. Un Futuro apocalíptico, vacío de Música.

Y si soy cobarde amigo de la verdad,
 temo perder la fama entre los que
 llamarán a este tiempo el tiempo antiguo.
 (Dante, Paraíso, Canto XVII, versos 118-120)

We would therefore do better to posit two distinct lines of descendency from More's inaugural text: the one intent on the realization of the Utopian program, the other an obscure yet omnipresent Utopian impulse finding its way to the surface in a variety of covert expressions and practices.²
 (Fredric Jameson)

1.1.1.

Me considero a mí mismo un músico. Como tal, mi trabajo es hacer música. Mi práctica me hace formar parte de un subconjunto dentro del conjunto de los músicos: me dedico principalmente a inventar música que, supongo, no existía antes de que yo la creara. Pero yo no soy el único creador de mi música: mi práctica siempre ha dependido del trabajo de otros músicos (ejecutantes, con su propio proceso creativo) para que la obra pueda existir en el Mundo como Sonido, fuera del papel donde la escribo. Y dichos músicos, a su vez, comparten su propia práctica musical con la sociedad en general. Por lo tanto, mi obra tiene (lo quiera o no, lo considere o no, esté consciente de ello o no) una dimensión social³.

² Jameson, F. (2005). *Archaeologies of the future*, Verso, p. 3.

³ Marx, K. (1990). *Capital, A Critique of Political Economy, Volume One*, Penguin Books, p.164: "And finally, as soon as men start to work for each other in any way, their labour also assumes a social form". Lifshitz analiza la cuestión de "la individualidad abstracta del ciudadano-átomo" que plantea Marx como detonante de la decadencia de la democracia griega, y de ahí, de su escultura, como fundamento de unos posibles principios estéticos marxistas, en su libro "*La filosofía del arte de Karl Marx*" (este punto, en particular, en el capítulo 3). Más adelante, Lifshitz señala una observación de Marx que nos parece

Y esto es apenas la superficie: mi práctica compositiva y su socialización dependen de una infraestructura que posibilite su existencia. Músicos, técnicos, salas de concierto, y yo mismo, hemos sido apoyados y financiados por instituciones que, a su vez, obtienen sus recursos del erario público, de la iniciativa privada, o de ambos. En el caso particular de mi práctica (a la que podemos llamar “composición de música contemporánea de concierto”⁴ o “música nueva”, o alguna otra denominación similar), la posibilidad de capitalizarla es tan remota que sólo a través del apoyo institucional es posible mantenerla⁵.

En última instancia, incluso si decidiera acotar mi obra a los esfuerzos de mi propio trabajo individual y de nadie más (i.e. si decidiera componer solamente música electrónica o electroacústica, programada, ejecutada, grabada, y editada exclusivamente por mi mismo), me parece que siempre tendría el impulso por socializar mi trabajo y compartirlo. ¿Por qué, si no, me tomaría el tiempo de confeccionar un “producto *terminado*”? Si mi música fuera creada solamente para mí y mi propio placer, ¿no sería suficiente con improvisar en la privacidad de mi estudio, sin necesidad de crear un registro que pudiera reproducirse y mostrarse? ¿No sería suficiente con simplemente *imaginar* mi música? Si lo que puedo crear tiene algún valor, ¿no sería egoísta guardarlo sólo para mí? ¿Y en dónde podría radicar ese valor⁶? Si el valor del proceso creativo fuera sólo terapéutico, entonces

fundamental: que la libertad creadora imaginada por la burguesía es en realidad un privilegio de muy pocos. Y señala que, en general, el arte burgués no aspira a “la libertad en la existencia” de la estética de Hegel, sino a la “libertad *de* la existencia” de Marx; es decir, a un arte que se retira a la vida interior, individual, en una especie de religión del Yo. Como se verá más adelante, nuestra postura es opuesta a este principio de “libertad atómica”, pues lo consideramos absurdo.

- 4 Cuando hablemos de “música contemporánea”, nos referiremos a las diferentes prácticas sonoras que se perciben como “experimentales”, y que se pueden considerar como herederas de las ideas de Schönberg, Webern, Cage, Stockhausen, Ligeti, Boulez, Lachenmann, Ferneyhough, Grisey, Estrada, y compositores similares. Por lo general, evitan las estructuras tonales tradicionales, utilizan estrategias formales e instrumentales sui generis, su ejecución requiere una alta especialización, y evitan la *folclorización* y el uso cliché de elementos musicales tradicionales. En este rubro también entran el arte sonoro, la instalación, el soundscape, la música algorítmica o generativa, y la música electrónica experimental.
- 5 Uno podría pensar que este tipo de música no es capitalizable porque no representa “trabajo útil” alguno. Sin embargo (y esto se verá más adelante), creo que la cuestión de su “utilidad” está en el “para quién”. Considero que en los ejemplos que discutiré más adelante se verá con claridad que la música “académica” es útil para reproducir el dispositivo de poder-saber de la economía política actual. Eso explicaría por qué todavía existe un interés, por pequeño que sea, en su financiación. La extinción de dichos financiamientos se explicaría por la ausencia de una postura rival para dicha forma de organización política (e.g. lo que representaba la Unión Soviética para Occidente).
- 6 No hablo de un valor financiero, aunque es cierto que una música que no se expone al público no puede tener valor de cambio. Asumimos que todos los productos del trabajo compositivo entran en la economía

posiblemente sus productos no tendrían (o no necesitarían tener) gran valor musical, por lo que, efectivamente, no valdría la pena socializarlos. Pero si su valor musical pudiera ser terapéutico o placentero *para otros*, ¿no valdría la pena compartirlos? Pienso en dos casos extremos: Gesualdo y Scelsi. Ambos tenían los recursos suficientes para producir sus ideas musicales tal como lo querían, pero como no vivían de la música, no *necesitaban* socializarla. Sin embargo, *necesitaban* la ayuda de otros para lograr dichos resultados (i.e. músicos, copistas, editores, ingenieros de grabación). Respecto a Gesualdo, es interesante notar que, aunque tenía los recursos para contratar a músicos de manera privada para escuchar música todo el tiempo, aun así publicó (él mismo) su obra. Es decir, aunque no necesitaba buscar quién tocara su música, de todos modos le interesaba que otros la conocieran. El caso de Scelsi llama la atención por su carácter místico: para él, la exploración del interior del sonido implicaba una conexión revelatoria con la naturaleza secreta del Cosmos^{7 8}. ¿Cómo podría Scelsi pretender que esta música fuera facilitadora de una revelación trascendental a la que obviamente daba una gran importancia, y al mismo tiempo querer guardarla como un secreto exclusivo?⁹ La música se hacía para propiciar la revelación. Dicha revelación implicaba un “despertar”, un conocimiento de algo que era al mismo tiempo “bueno” y “verdadero”. ¿Cómo, entonces, no compartirlo? ¿Para qué elaborar una experiencia propiciatoria si no se pretende propiciar nada? Sea como sea, si la creación ocurre fuera de nosotros mismos (i.e. en forma de objetos o acciones especiales), es porque se está mostrando algo. Si se le atribuye algún valor, sería contradictorio pretender no compartirlo.

Entiendo, pues, que mi trabajo musical tiene una dimensión social. Dicha dimensión social no implica deseo u obligación de “complacer” ni al público ni a mis colaboradores. No es algo que yo pueda elegir: es parte de la obra. Yo puedo decidir cómo relacionarme

del capital cultural, y que en su lugar y uso dentro de dicha economía adquieren su valor de uso/consumo.

7 Kanach, S. (2005). *Giacinto Scelsi*, Éditions Salabert.

8 Freeman, R. & Scelsi, G. (1991). *Tanmatras: the life and work of Giacinto Scelsi*, Cambridge University Press, en *Tempo*, no.176, pp. 8 – 18.

9 Quisiera obviar lo siguiente: parece contradictorio poder alcanzar la trascendencia de la consciencia y, al mismo tiempo, ser egoísta respecto de dicha trascendencia. Si el iniciado puede ser egoísta, ¿qué es lo que ha trascendido?

con la dimensión social de la obra, pero no puedo suprimir dicha dimensión social sin suprimir la obra misma. Y sí: en tanto que la obra tiene una dimensión social, también puede ser un acto político. Pero no nos adelantemos.

A mediados de 2017 mi relación con la dimensión social de mi obra cambió. Pero ese cambio no lo realicé yo mismo, ni fue el producto de algún cambio en la forma de socialización de mi trabajo, o de algún cambio ideológico. Se dio, por así decirlo, como una perturbación de la dimensión social misma. Estaba trabajando una obra en el CMMAS¹⁰. El perfil de la institución suponía que durante el proceso de composición se desarrollaría algún tipo de innovación tecnológica o estética. Innovación, vanguardia, progreso. Conceptos clave que reforzaban una actitud generalizada en el panorama académico de la composición contemporánea¹¹ a la que ya estaba acostumbrado y que asumía como obligatoria: que las obras deben componerse con miras hacia el futuro¹². Justo en ese momento algo se puso radicalmente en duda. No fue un cuestionarse sobre la figura del genio, sobre la naturaleza ficticia del relato del progreso, o sobre la supuesta necesidad de que toda obra deba ser “de vanguardia”. Lo que se puso en duda fue la posibilidad del futuro mismo. La negativa del gobierno de los Estados Unidos de América, presidido entonces por Donald Trump, de ratificar el Acuerdo de París, había exacerbado el negacionismo respecto al cambio climático. Esto había iniciado un tortuoso movimiento en el panorama geopolítico, con el liderazgo del auto-proclamado “mundo libre” pasando de E.U.A. a Alemania, en las manos de una Angela Merkel que anunciaba su pronto retiro¹³, y reanimó las tensiones propias de

10 El Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS) es una asociación civil que abrió un espacio tecnológico-musical único en América Latina. Está formado por especialistas reconocidos internacionalmente, y cuenta con el apoyo de un comité académico que reúne a varias de las personalidades con más prestigio en el campo de la composición musical con nuevas tecnologías. Sitio: <https://cmmas.org/>

11 Croft, J. (2015). *Composition is not research*. *Tempo*, 69(272), 6 – 11: “Composers in academic institutions are increasingly required to describe their activities in terms of ‘research’ – formulating ‘research questions’, ‘research narratives’, ‘aims’ and ‘outcomes’. Research plans and funding applications require one to specify the nature of the original contribution that will be made by a piece of music, even before it is composed. These requirements lead to an emphasis on collaborative work, technology and superficial novelty of format”.

12 Baste con mencionar la publicación de Wagner *Das Kunstwerk der Zukunft*, la carta de Schönberg sobre el futuro de la música alemana, la conferencia de Barrett sobre el futuro de la música.

13 Möller, A. (2020, October 22). *Is Merkel the new “leader of the Free World”?* ECFR. https://ecfr.eu/article/commentary_is_merkel_the_new_leader_of_the_free_world_7190/

la Guerra Fría, donde Rusia, Corea del Norte, y China eran los “enemigos designados de la libertad y la democracia”. Todo siempre con una ligera sugerencia de guerra nuclear¹⁴.

Como sabemos, el Mundo no terminó en ese entonces, pero estos movimientos siguen impactando nuestra realidad después de la Era Trump. Efectivamente, China y Rusia continúan las fricciones con el actual gobierno norteamericano y el de algunos estados europeos a través de Taiwan¹⁵, la OTAN¹⁶, o Ucrania¹⁷. Pero no es necesario ir tan lejos para encontrar escenarios que bien podrían anunciar el final de la civilización tal como la conocemos: en México se cometen 11 feminicidios diarios¹⁸, el crimen organizado impera en lo que parece una tierra sin ley, y la crisis por falta de agua amenaza desde el norte a todo el país, dejándonos ver un poco de lo que en ese ámbito nos espera a la población general¹⁹. Y no olvidemos a las enfermedades en forma de pandemias globales (e.g. Covid-19), así como el miedo a las vacunas y la sospecha respecto a la ciencia médica, causadas por el pensamiento conspiranoico²⁰. Si consideramos la inevitable crisis energética que causará el agotamiento de los combustibles fósiles, no es muy difícil imaginarse un futuro parecido a una nueva Edad Media²¹, o como una secuela de *Mad Max*. El ideal del artista que yo tenía, y que Ben Jonson había expresado tan bien respecto de Shakespeare, donde el artista “[...] was not of an age but for all time!” había entrado en una crisis radical, no por

14 Según el Science and Security Board Bulletin of the Atomic Scientists, el “Doomsday Clock” marca “90 segundos para media noche”: <https://thebulletin.org/doomsday-clock/current-time/> (consultado en 2023).

15 Ver: <https://carnegieendowment.org/2022/08/17/how-pelosi-s-taiwan-visit-has-set-new-status-quo-for-u.s.-china-tensions-pub-87696>

16 Ver: https://www.nato.int/cps/en/natohq/topics_192648.htm

17 Ver: <https://www.npr.org/2023/02/28/1159712623/how-russia-is-losing-and-winning-the-information-war-in-ukraine>

18 ONU Mujeres en México, *Violencia feminicida en México: aproximaciones y tendencias*, ONU Mujeres, 2020, p. 32. Sitio de consulta:

http://cedoc.inmujeres.gob.mx/documentos_download/ViolenciaFeminicidaMX-V8.pdf

19 Ver: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-61917457>

20 Ceballos, N. (2021). *El pensamiento conspiranoico*, Arpa.

21 Gabilondo, J. (2019). *Globalizaciones. La nueva Edad Media y el retorno de la diferencia*, Siglo XXI, p.10: “[...] pretendemos defender que la vía más adecuada para explicar históricamente las globalizaciones es acudir a la Edad Media, distinguiendo en ella dos momentos: el primero, el momento inicial bárbaro y diverso que provocó la caída del Imperio romano; el segundo, más tardío, protagonizado por un feudalismo aristocrático y elitista. Nuestra intención es demostrar que estamos a las puertas de esas dos Edades Medias y que en un futuro próximo se decidirá cuál de ambas se impondrá en función, o a pesar, de nuestras acciones y movilizaciones”.

cuestionar la habilidad del creador, sino por la imposibilidad de un “para siempre” posterior.

Esta perspectiva no es nueva (y como veremos en capítulos posteriores, apunta a un severo problema ideológico). Así la plantea Jennifer Gidley:

“The future we face today is one that threatens our very existence as a species. It threatens the comfortable urban lifestyles that many of us hold dear and the habitability of the earth itself. The times we are in are critical, and the challenges we face as global citizens are complex, intractable, and planetary. The impact of climate crisis alone is pointing to frightening futures of rising seas, drowning cities, mass migration of climate refugees, drastic food shortages due to loss of arable land to drought, floods, and salination, and the mass extinction of species. Several Pacific islands have already disappeared, and in the USA, the first climate refugees are being resettled from low-lying islands to higher ground. And this is just the beginning”²².

¿Es este el futuro para el que componemos? ¿Cuánto podría *durar* ese futuro? En un futuro así, ¿qué lugar podría tener la música que yo hago? ¿Vale la pena seguir componiendo o creando esta música? ¿No sería mejor recolectar agua y empezar un huerto? Si hoy por hoy la música contemporánea de concierto parece estar completamente alienada de la sociedad que habitamos, ¿podría ser siquiera *viable* en alguno de estos futuros post-apocalípticos? La NASA y la ONU estiman que el punto de no retorno para los efectos del cambio climático será el año 2030^{23 24}. Para ese entonces yo tendré apenas 42 años y mi hija estará entrando apenas a la adolescencia. Es decir, existe una alta probabilidad de que viviremos el Fin del Mundo, y también viviremos un número considerable de años en el Mundo post-apocalíptico. ¿Seguiré haciendo música? ¿Cómo se verá alterada mi práctica compositiva por estos hechos? Yo, como músico, ¿puedo hacer algo al respecto? Mencioné antes que la música, en tanto que es una práctica social, puede volverse un acto político. ¿No puede la música, hoy, aquí y ahora, articularse como una fuerza política de cambio *real*

22 Gidley, J. (2017). *The Future. A very short introduction*, Oxford University Press, p. 1.

23 <https://www.undp.org/es/historias/fecha-l%C3%ADmite-2030>

24 Fecha límite 2030 | PNUD. (n.d.). UNDP. <https://www.undp.org/content/undp/es/home/stories/decade-of-action.html>, y Website, B. A. B. N. G. C. C. (2019, June 19). A Degree of Concern: Why Global Temperatures Matter. Climate Change: Vital Signs of the Planet. <https://climate.nasa.gov/news/2878/a-degree-of-concern-why-global-temperatures-matter/>

y que contribuya a *evitar* el apocalipsis y sus futuros distópicos? ¿Cómo podría plantearse una música para este fin, desde la experimentación sonora? ¿Puede la música que hacemos mis colegas y yo irrumpir en la realidad y transformarla? ¿O está condenada, como advierte Jameson, a existir en una esfera aparte, sin consecuencias para la realidad más allá del discurso crítico²⁵?

Estas son las preocupaciones y las preguntas que han guiado y alimentado mi práctica musical desde 2017. Sin embargo, no fue sino hasta que me encontré con la lectura que hace Safranski²⁶ sobre el movimiento Romántico que pude darle una dirección más clara y práctica a mis ideas: es posible acabar con la alienación de la música contemporánea de concierto, al volverla una fuerza política para el cambio social real. Es a partir de esta perspectiva que la “música nueva” renueva su relevancia. La clave está en una idea interesante de Safranski: el marxismo fue, también, un movimiento romántico²⁷. En el siguiente capítulo explicaré la importancia de esta postura para mis reflexiones sobre la composición. Por ahora será suficiente decir que implica las ideas de trabajo, valor, y armonía.

1.1.2.

Cuando hablo del “fin del Mundo”, me refiero, más bien, al fin de nuestra actual civilización globalizada y con un fuerte componente Occidental. Y cuando digo “fin de nuestra civilización”, no hablo sobre el fin de las lenguas occidentales, de todas nuestras formas de socialización, cultos religiosos o creencias mágicas; hablo de un cierto estilo de vida que configura nuestra cotidianidad actual. Hablo, como lo sugerí arriba, del fin o la re-

25 Jameson, F. (2005). *Archaeologies of the future*, Verso, p. xv: “The problem is however the same: can culture be political, which is to say critical and even subversive, or is it necessarily reappropriated and coopted by the social system of which it is a part? Marcuse argues that it is the very separation of art and culture from the social - a separation that inaugurates culture as a realm in its own right and defines it as such - which is the source of art's incorrigible ambiguity. For that very distance of culture from its social context which allows it to function as a critique and indictment of the latter also dooms its interventions to ineffectuality and relegates art and culture to a frivolous, trivialized space in which such intersections are neutralized in advance. This dialectic accounts even more persuasively for the ambivalencies of the Utopian text as well: for the more surely a given Utopia asserts its radical difference from what currently is, to that very degree it becomes, not merely unrealizable but, what is worse, unimaginable”.

26 Safranski, R., & Pallás, G. R. (2014). *Romanticismo: Una Odisea del Espíritu Alemán*, Tusquets.

27 Ibid, p. 254.

configuración de lo que entendemos como las leyes; de un cambio radical en la forma de acceso y consumo del agua; del acceso a ciertos alimentos que nos hemos acostumbrado a consumir diariamente, pero también de la variedad de dichos alimentos; del acceso a las tecnologías computacionales y a las telecomunicaciones, a través del acceso a las fuentes de energía eléctrica.

Todos estos cambios podrían ser producidos por conflictos bélicos que, en el caso del norte global, siempre tienen tintes de guerra nuclear. Pero, si ese fuera el caso, esto sería sólo el *detonante* del “fin del Mundo”, y no su final mismo. La causa principal de todos los posibles cambios futuros en nuestra forma de vida no será algo que pueda resolverse entre grupos humanos. Sus proporciones son míticas. Hablamos de la relación entre la humanidad y las fuerzas de la Naturaleza. Lo que quiero decir es que nuestra civilización tendrá que lidiar con los efectos del Cambio Climático causados por el Calentamiento Global. El aumento en la temperatura no sólo traerá consecuencias ambientales, sino también sociales: escasez de tierras cultivables, y por lo tanto, de cultivos; pero también escasez de espacios habitables, y por lo tanto, migraciones en masa. Los casos de barcos llenos de migrantes buscando una vida mejor en Europa, escapando de la guerra y las crisis humanitarias que atraviesan sus países de origen, y a quienes se les deja morir en el Mediterráneo ya que no son bienvenidos en los puertos a los que llegan²⁸, son sólo una muestra de lo que pasaría si el cambio climático obligara a poblaciones enteras a buscar un nuevo lugar para vivir. Lo mismo podemos decir de la política migratoria norteamericana (y mexicana) respecto a las caravanas migrantes que viajan desde Centro América hacia los Estados Unidos²⁹.

Como ya dije, el despliegue de todos estos cambios podría ser detonado por un conflicto armado. Pero también he dicho que, de todos modos, existe un consenso internacional que ha establecido una fecha límite para combatir al calentamiento global y

28 Referimos sólo dos noticias: EU Turns Its Back on Migrants in Distress. (2020, October 28). Human Rights Watch, <https://www.hrw.org/news/2020/02/18/eu-turns-its-back-migrants-distress>, y Specia, M. (2019, August 13). Hundreds of Migrants Stranded in Mediterranean in Standoff Over Aid Ships. The New York Times.

29 Ver: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-45930187>

así prevenir sus efectos. También he dado pistas sobre el hecho de que, al parecer, los objetivos establecidos a través de acuerdos internacionales con respecto a la prevención del cambio climático no podrán cumplirse. Dichos acuerdos internacionales hablan de reducir y regular las emisiones de gases de efecto invernadero causadas por la industria. La urgencia³⁰ de estos acuerdos radica en que el cambio climático representa un verdadero riesgo para nuestro estilo de vida y nuestra civilización, y de modo más general, para toda la vida en el planeta en su forma actual³¹. Hablamos de una situación que no sólo será irreversible, sino que amenaza con superar nuestra capacidad de sobrevivir como especie. Y aún así, a pesar de la gravedad de la cuestión, parece ser que nuestra capacidad de respuesta ante la situación está por debajo de lo necesario. ¿Qué es lo que ha iniciado el proceso de calentamiento global, y que a pesar de las pruebas respecto a la cuestión y la urgencia por solucionarla, no puede parar? ¿Qué es lo que nos impide, como civilización, prevenir la catástrofe? Considero que la razón por la que no podemos detener las causas del cambio climático es que nuestra obsesión por la idea del “progreso” nos previene de desacelerar³² la industria y la economía. Dicha postura, propia de la Modernidad³³, tiene su manifestación económica y política en el Liberalismo histórico, cuya faceta actual conocemos como Neoliberalismo³⁴. En concreto, nos enfrentamos a una de las contradicciones intrínsecas del sistema y su doctrina capitalista, en la que la primacía del capital fomenta la sobreproducción de mercancías que, para ser producidas, requieren la explotación sin límite de recursos naturales y materias primas. La contradicción radica en que este impulso

30 Ver: [https://www.theguardian.com/environment/ng-interactive/2021/oct/14/climate-change-happening-now-stats-graphs-maps-cop26?](https://www.theguardian.com/environment/ng-interactive/2021/oct/14/climate-change-happening-now-stats-graphs-maps-cop26?fbclid=IwAR3joUoOJUn7vwISL2QKq2xMBd4NTT8HeUn5YWjHBgVeU6sUCQopyiVBuEE)

31 Ver: <https://www.nytimes.com/2021/07/09/climate/marine-heat-wave.html?smtyp=cur&smid=fb-nytsience&fbclid=IwAR1zItSr-RFyBrTL5GQLuGcOXktP2rk9W1tIsrPiA9yJ226nKEODoF5V4g>

32 Conferencia de Carlos Taibo: <https://www.youtube.com/watch?v=qSzYvJ-G1eA>

33 Wallerstein, I. (1988). *El Capitalismo Histórico*, Siglo XXI, p. 87.

34 Gonzalbo, F. E. (2016). *Historia mínima del neoliberalismo*. Turner, p.18: “[...] el neoliberalismo es también un programa político: una serie de leyes, arreglos institucionales, criterios de política económica, fiscal, derivados de aquellas ideas, y que tienen el propósito de frenar, y contrarrestar, el colectivismo en aspectos muy concretos. En eso, como programa político, ha sido sumamente ambicioso. Del mismo núcleo han surgido estrategias para casi todos los ámbitos: hay una idea neoliberal de la economía, que es acaso lo más conocido, pero hay también una idea neoliberal de la educación, de la atención médica y la administración pública, del desarrollo tecnológico, una idea del derecho y de la política”.

productivo no considera que la sobreexplotación de los recursos implica, forzosamente, su agotamiento y destrucción. Es decir: debe producirse mercancía a toda costa, aunque esto implique la eliminación de la posibilidad misma de dicha producción³⁵.

1.1.3.

Suponiendo que los efectos del cambio climático fueran inevitables en tanto que la doctrina político-económica global actual vuelve a sus causas imparables, y considerando todas las consecuencias que hemos mencionado antes, cabe preguntar: ¿cómo sería la Música en un Mundo así? ¿Qué función social tendría la Música en un Mundo después de la catástrofe? ¿Cómo suena? ¿Para qué se utiliza? ¿Tendría esta Música ciertas propiedades que la diferencien de la música actual o del pasado? ¿Cuáles serían y cómo serían determinadas esas propiedades?

Antes de abordar estas preguntas, hagamos un experimento mental. Recordemos todos los libros, películas, y series sobre futuros postapocalípticos que conozcamos. ¿Hay música en esos futuros? Es probable que el lector caiga en la cuenta de que esos vistazos especulativos están, por lo general, desprovistos de música propia: no hablamos del sound track de la película o la serie que está diseñado para que nosotros, los espectadores, lo escuchemos desde afuera; hablamos de música que ocurra como parte de la acción que contemplamos, desde adentro. Algunas excepciones podrían ser *Mad Max: Fury Road* (2015), *Children of Men* (2006), la serie *Lost in Space* (2018), e incluso *Shaun of the Dead* (2004) o *The World's End* (2013); en dichos ejemplos hay música después del fin del Mundo. Pero, esa música, ¿es *de ese* tiempo? ¿O simplemente ocurre *en ese* tiempo? Lo que quiero decir es que, tanto los guitarristas en *Mad Max* y *Lost in Space*, así como las rockolas o toca discos de los otros ejemplos, reproducen música *del pasado anterior a la catástrofe*, o en todo caso, música que pertenece estilísticamente³⁶ al pasado particular de

35 Ávila Romero, L. E. (2021). *Alternativas al colapso socioambiental desde América Latina*, Bielefeld University Press, p. 28.

36 Quizás sea injusto pedirle a los compositores de dichos proyectos que muestren una posible música “del futuro”. Por un lado, la *imagen* del futuro parece ser más obvia que su *sonoridad*. Por otro lado, la música es un componente poderoso para vincular a la audiencia con los mundos futuros desconocidos y ajenos.

dicho panorama futuro. Por lo demás, la presencia de músicos vivos, haciendo música en el futuro y con una estética propia de dicho futuro, es prácticamente inexistente. Quizás podemos mencionar la cinta *Advantageous* (2015, que muestra en repetidas ocasiones a un violinista tocando música original), y *Blade Runner* (1982, aunque, estrictamente hablando, la cinta es una distopía sin apocalipsis). Una excepción notable es la serie *Battlestar Galactica* (Nankin, 2009), donde la música juega un papel crucial en la trama: el padre de Starbuck era un famoso pianista (aunque su música es, de hecho, de Philip Glass), y es una melodía la que guía a la humanidad al planeta Tierra. Sin embargo, hacia el final de la serie, Starbuck atraviesa por un arduo proceso de composición musical (que podríamos contar como música *de* ese tiempo), que al final termina siendo un ejercicio de anamnesis: la melodía en cuestión es parte de un proceso histórico y cíclico que, de hecho, no ocurre en el futuro (ni dentro de la serie, porque ya ha ocurrido antes varias veces; ni fuera de la serie, pues la melodía surgió, para nosotros, en nuestra realidad, en 1968).

Con esta digresión quiero obviar lo siguiente: incluso en una civilización donde se pretende “componer para el futuro” (i.e. que las expectativas académicas y mercantiles exigen la constante innovación tecnológica o estética), y donde la música es prácticamente omnipresente, rara vez se piensa el futuro desde la música y en términos musicales³⁷. Se hacen proyecciones sobre cambios políticos, económicos, sociales, agrarios, climáticos, se especulan desde la ciencia y la ciencia ficción las causas, las consecuencias y las posibles nuevas formas de ser de la sociedad y del sujeto; se imagina de modo literario y visual. Pero, por lo general, esos futuros están vacíos de su propia Música: una Música que, en su estructuración misma, en la forma de abordar y trabajar lo sonoro, sea producto o reflejo de dichos futuros posibles.

1.2. Crear Futuro desde la Música.

1.2.1.

Hemos dicho que los futuros postapocalípticos son musicalmente silenciosos en tanto que carecen de música *propia*. Con esto queremos decir que no se nos presenta una

³⁷ No hablo de componer música *acerca* del futuro, sino música que se imagine como *desde* el futuro.

música que refleje las propiedades sociales o materiales específicas de dichos panoramas futuros, pero sí de sus respectivos estadios pasados. De esto se entiende que, para nosotros, *las características sociales y materiales de una sociedad se pueden cifrar y manifestar en su producción de obras musicales*. Esta inferencia es uno de los axiomas sobre los que elaboraremos todo el trabajo siguiente.

No es difícil notar cómo el desarrollo tecnológico de una sociedad impacta en su producción musical: ya Busoni advertía en 1907³⁸ cómo el desarrollo de un generador de ondas eléctrico de alta precisión podría impactar en la evolución de los lenguajes musicales futuros. Lo mismo puede decirse del desarrollo de los pistones para el corno, la invención del piano, el micrófono, las guitarras eléctricas, o las computadoras con interfases de audio y SuperCollider. Pero, incluso, los diferentes dispositivos de notación y registro de la música afectan el devenir de la misma, y se constituyen como una muestra de los cambios materiales y sociales en los contextos donde son creados, y que, por su implementación, se cifran en la creación musical.

Lo mismo puede decirse del desarrollo social o “espiritual” al margen de lo tecnológico. El despliegue y la configuración de las fuerzas musicales usualmente pueden verse como un reflejo de las relaciones sociales, o mejor dicho, de las relaciones de poder que las producen: podemos pensar en la idea del “diálogo entre pares” en los cuartetos de cuerda de Haydn como encarnación de los valores ilustrados de igualdad entre ciudadanos; en el concierto clásico como una representación de los ideales meritocráticos de la burguesía de finales del siglo XVIII e inicios del XIX, donde el individuo más esforzado adquiere un papel especial en su entorno social; o en los procesos postminimalistas tal como Marianna Ritchey (2017) los plantea:

“Perhaps the frenetic, jarring transitions between the repetitive modules of *Exotic Computing* have something to tell us about the way repetition functions in contemporary society, and about the way subjectivity has been conditioned by new forms capitalism has taken since the 1970s. The frantic passing around of motives from instrument to instrument in *The Rise of Exotic Computing* may evoke the increasingly fast cycling of the stock market, for example, in which toxic assets are passed quickly from investor to investor like hot potatoes. Bates intended his motivic accumulation to evoke

38 Busoni, F. (1911). *Sketch of a New Esthetic of Music*, G. Schirmer, p. 33.

the self-replication of computer code, but this idea also brings to mind a central process of capitalism, by which capital replicates and accumulates through no labor on the part of its owner. Additionally, we may hear this piece as reflecting the neoliberal imperative of flexibility, under which citizens must become comfortable moving constantly between disparate tasks, jobs, and labor contracts. Within the doctrine of flexibility, repetitive tasks or stable, consistent jobs become figured as stifling, and as placing untenable limits on personal freedom. Given this devaluation of long-term stability, perhaps it makes sense that contemporary audiences find Bates's frenetic, jarring transitions between musical modules so compelling"³⁹.

Esta idea también puede aplicarse a la teoría musical misma y los estudios musicológicos. En 2020, Philip Ewell evidenciaba cómo la enseñanza de la teoría musical a nivel universitario en E.U.A. refuerza y reproduce las relaciones de poder asimétricas entre la población blanca y las llamadas "personas de color" (a las que él se refiere como POC, iniciales de "People Of Color"). Lo crucial consiste en notar cómo un campo de estudio que se asume como neutro, racional, y aparentemente aislado del devenir del "mundo real" puede, al mismo tiempo, *cifrar* y reproducir las estructuras de poder que dan forma a la realidad social Occidental:

"[...] music theory has many of the prejudices and stereotypes that are part of the white racial frame, most noticeably in how we privilege the compositional and theoretical work of whites over nonwhites. The subtle ways in which music theory disadvantages POC are harder to grasp, but a penetrating critical-race analysis, which is imperative in order to confront racial injustice in the field, can reveal some of these disadvantages. Perhaps the most important function of the white racial frame is to keep the system as it is: "One function of the white frame is to justify the great array of privileges and assets held by white Americans as the group at the top of the racial hierarchy" (146). There can be no question that white persons hold the power in music theory—music theory's white racial frame entrenches and institutionalizes that power"⁴⁰.

A este respecto, nos parece obligado al menos referir, por último, dos trabajos ya clásicos: *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música* de Jacques Attali, publicado en 1977; y *El origen musical de los animales-símbolo en la mitología y la escultura antiguas* de Marius Schneider, de 1946. En ambos textos, los autores abordan las diferentes formas

39 Ritchey, M. (2017). "Amazing together": Mason Bates, Classical Music, and neoliberal values. *Music and Politics*, XI(2). <https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0011.202>

40 Ewell, P. A. (2020). *Music theory and the white racial frame*. *Music Theory Online*, 26(2). <https://doi.org/10.30535/mto.26.2.4>

en que la creación musical está sujeta a las condiciones materiales y socio-políticas de los contextos en los que ella emerge, de modo que dicha música cifra y reproduce esas mismas condiciones.

1.2.2.

El problema que se nos presenta no consiste ya en saber si la Música (teórica y práctica) puede cifrar su realidad circundante. Más bien, nos preocupa que, al parecer, *sólo* puede representar y reproducir dicha realidad, *sin modificarla* significativamente. Es decir, la Música ha perdido lo que nosotros llamamos sus rasgos *orféicos*⁴¹. Según el mito, Orfeo tenía el poder de controlar la realidad con su música: podía conmover a los árboles y a las bestias (e incluso, a las piedras), así como ejercer un poder casi hipnótico sobre las personas. Es justamente a través de su música que Orfeo conmueve a los dioses y es capaz de desafiar a la muerte. En tanto que su música sirve para cruzar el umbral entre el mundo de los vivos y el de los muertos, se entiende que su poder tiene un carácter transgresor y casi total sobre la realidad⁴². Esto también se ve reflejado en su transición religioso-performativa: después de volver del Hades, deja de ser sacerdote de Dioniso para ser sacerdote de Apolo (abarcando, así, la totalidad de la experiencia viva: dominio sobre lo oculto, dominio sobre lo que se revela). El poder de su música es tal que incluso su ausencia es terrible: las Ménades lo descuartizan porque él se niega a hacer música para ellas. Se asume que la música de Orfeo habría calmado ese furor, no por cumplir el capricho de las Ménades, sino por el efecto que su música habría tenido sobre ellas. Esta configuración mítica de Orfeo apunta hacia algo mucho más concreto y fundamental: la música de Orfeo era, sobre todo, civilizatoria. La música ordena, pone las cosas en su lugar, forma, educa, domestica; pero también, transforma para ordenar: su poder civilizatorio casi puede domar a la inexorable naturaleza de la muerte. Sólo esto le es imposible. Todo lo

41 Distinguimos entre lo *órfico* y lo *orféico*. Entendemos lo *órfico* como todo lo relacionado con un aspecto particular de la antigua religión griega (ritos, misterios, revelación, etc). Preferimos utilizar el término “*orféico*” para hablar de ciertas características que, según el mito, eran propias de la música de Orfeo, y que son independientes de la práctica religiosa.

42 Segal, C. (1989). *Orpheus, The myth of the poet*, The Johns Hopkins University Press, p. 19.

demás puede ser domado y dominado por la música de Orfeo. A este poder que ejerce la música sobre la realidad es a lo que denominamos lo *orféico*. Entendemos que su influencia se ejerce exclusivamente sobre lo humano: su poder radica en civilizar a la humanidad. Si los antiguos griegos aceptaban que la música podía inspirar el valor necesario para ir a luchar a la guerra, es porque entendían que la música era *orféica*. Y precisamente porque así la percibían, les parecía absolutamente necesario legislar su existencia dentro de la polis⁴³. Cuando decimos que la música ha perdido sus rasgos orféticos, estamos hablando específicamente de la “música contemporánea, académica, de concierto”; la música a la que se suscribe nuestra práctica compositiva. Obviamente, no queremos decir que la música ha perdido algún tipo de propiedad mágica, sobrenatural, que puede efectivamente manipular a las personas. Lo que queremos decir es que este tipo de música ha perdido la capacidad de llamar a la acción o de inspirarla. O bien, que la música académica contemporánea de concierto se ha limitado a interpretar al Mundo de distintos modos, en vez de buscar transformarlo. Esta situación se agrava si consideramos que este tipo de música suele estar alienada del gran público⁴⁴; o sea, que su alcance es poco, y que suele acotarse a sus propios practicantes y creadores. Georgina Born sugiere que ya desde los movimientos modernistas (precursores de nuestra práctica) la práctica artística se estaba relegando a su propia esfera, imposibilitando su capacidad de acción política:

“From one perspective modernist politics was always largely rhetorical, limited to anarchic and libertarian gestures against the structures of official and bourgeois art (Shapiro 1976, Poggioli 1982, Haskell 1983, Williams 1988). Others argue that the avant-garde was gradually depoliticized, and has now become culturally dominant, so that any critical potential that it once had has been irrevocably compromised (Hughes 1980, Guilbaut 1983, Shapiro and Shapiro 1985). Certainly the majority of modernist movements centered on formal experiments designed to subvert and shock the avant-garde’s dual enemies: the academic and official art establishment and the bourgeois audience. They sought no broader social engagement or political effect. In their formalism, they thus disdained an involvement with the broader social or political dimensions of culture, preferring critique to be

43 Nos referimos a las ideas de Platón y Aristóteles sobre la necesidad de legislar el uso de la música debido a su influencia tan poderosa sobre los ciudadanos. Para un ejemplo refiero Jowett, B. (1888). *The Republic of Plato*, (3ª de), Oxford Univeristy Press, p. 99.

44 Grebosz-Haring, K., & Weichbold, M. (2018). Contemporary Art Music and its audiences: Age, gender, and social class profile. *Musicae Scientiae*, 24(1), 60–77. <https://doi.org/10.1177/1029864918774082>

confined within the artwork itself. However, as Haskell suggests, this did not prevent aesthetic experiment from being read as social or political critique [...]"⁴⁵.

Por otro lado, no podemos ignorar que la “música contemporánea” y las instituciones que la cultivan también pueden cumplir un papel de colonización y dominio cultural y epistémico (como la misma Born lo plantea respecto del IRCAM). Sin embargo, nos parece que esta función, más que activamente estética (i.e. orférica), es en realidad anestésica: se *reproduce* el orden actual; la institución absorbe los discursos y los neutraliza, los homogeniza, los doma, los alinea con el discurso hegemónico de la normalidad, y los muestra en un espacio seguro (i.e. las mismas instituciones) donde pierden cualquier posibilidad de efecto sobre la comunidad. Las instituciones, que dependen de fondos públicos y privados, no pueden en realidad cuestionar al sistema socio-económico que las mantiene funcionando. Su supervivencia depende de su capacidad para preservar dichas estructuras. En este sentido, la música contemporánea puede, a través de las instituciones, pretender ser civilizatoria en tanto que se convierte en una herramienta de dominio. Pero este civilizar no consiste en un llamado a la acción, sino, más bien, en una supresión del impulso a la acción: el contenido musical se neutraliza, y la obra se vuelve una mercancía de lujo cuyo único valor está en su consumo. Esto es, de hecho, lo opuesto a lo orférico. En el Capítulo 2 argumentaremos que esta pérdida de lo orférico es el producto de una actitud *Natural-ista* respecto a la creación sonora.

1.2.3.

Decimos que la Música puede ser orférica en tanto que tiene la capacidad de estructurar la experiencia vital de las personas, de cambiar sus vidas⁴⁶. No hablamos de la vida en el sentido meramente biológico, sino en aquellas “técnicas para el buen vivir”, esas

45 Born, G. (1995). *Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. University of California Press, p. 43.

46 Marcus, G., & Alou, D. (2019). *Rastros de Carmín: Una Historia Secreta del Siglo XX*. Editorial Anagrama. p.10.

formas de llevar la vida que Foucault designa *bios*⁴⁷. Nosotros creemos que la música puede estructurar la *bios*. Ya Platón y Aristóteles suponían que la música tenía este poder para alterar la forma de vida de los ciudadanos. Como ya hemos dicho, el orfeísmo no se refiere a alguna propiedad mágica de la música que pueda manipular a las personas, como lo pudo haber imaginado Pitágoras o el mismo Platón⁴⁸. A lo que nos referimos (lo que podría deducirse de una lectura menos literal de lo que Platón propone en *La República*) es que los diferentes estilos o corrientes musicales no se dan en el vacío, sino que forman parte de modos complejos de socialización que también implican formas de vestir, de hablar, de ver (i.e. que implican un imaginario visual propio), de habitar (i.e. que estas formas de socialización están localizadas en lugares específicos con sus propios protocolos), de entablar relaciones con los demás y con el Mundo, etc. Estas configuraciones de la *bios*, que se dan en función de un gusto musical que sirve como contexto general o factor común y elemento rector más básico⁴⁹, se nos presentan en la vida cotidiana a través de las diversas “tribus urbanas”, algunas de las cuales son referidas por la música que escuchan (e.g. punketos, metaleros, emos, rockeros, colombias, cumbiancheros, reguetoneros, góticos, etc.). En la película *Ya no estoy aquí* (Frías, 2019) podemos ver (desde la ficción) cómo la música puede ser el eje sobre el que giran prácticamente todos los demás aspectos de la vida de un grupo de individuos. No debemos dejarnos engañar por el hecho de que hablamos de una película: la intensidad y pasión totales con las que los sujetos se abandonan a la música que define su *bios* también se ha manifestado en la realidad⁵⁰.

Todo esto puede parecer evidente. Lo que queremos enfatizar es que la música puede tener una implicación real en el Mundo, siempre y cuando sea una fuerza que articule

47 Foucault, M. (2017). *Subjectivity and Truth. Lecture at the Collège de France 1980 – 1981*. Macmillan Publishers Ltd. pp. 251-254. Para dar una noción general de *bios*: “Es la forma en la que uno decide relacionarse con las cosas, la forma en que uno se coloca a sí mismo en relación con ellas, la forma en la que uno las finaliza en relación con uno mismo. Es, de nuevo, la forma en la que uno mismo inserta su propia libertad, sus propios fines y sus propios proyectos en dichas cosas; la forma en la que uno mismo, digamos, las pone en perspectiva y las utiliza. [...] La *bios* es la subjetividad griega”.

48 Platón, *República*, 4.424b – d. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0168%3Abook%3D4%3Asection%3D424d>

49 Aunque no siempre. Muggleton, D., Weinzierl, R. et al (2003), *The Post-subcultures Reader*, nos recomienda tomar esta afirmación con cautela.

50 Ver: <https://www.elfinanciero.com.mx/cdmx/2022/03/15/emos-vs-punks-se-cumplen-14-anos-de-la-pelea-en-la-glorieta-de-insurgentes/>

la *bios*. En tanto que puede transformar la experiencia vital de los individuos, a partir de la relación que se entabla entre la técnica musical y la técnica para la buena vida, la Música tiene la posibilidad de contrarrestar las prácticas interiorizadas de la biopolítica neoliberal (i.e. la forma en que nuestro actual sistema económico y político condiciona nuestra forma de vivir no sólo en un sentido “teórico” o estético (al que hace referencia la *bios*), sino en un sentido biológico: en la forma en que utilizamos nuestros cuerpos y su relación con el Mundo natural). Es justo ahí donde nos parece que radica su importancia para el futuro. Su implicación en la vida de las personas tiene también una implicación social general.

Lo anterior da a entender que, para nosotros, es posible solucionar un problema social/ético a través de un planteamiento estético. Es decir, dilucidar qué características técnicas y *estéticas* habría de ostentar la Música Académica del futuro para no reproducir la lógica neoliberal, nos daría pistas sobre nuevas técnicas para la vida, análogas a las técnicas compositivas, reguladoras de una *bios* que diera pie a nuevas formas de socialización que, a su vez, no reprodujeran la lógica neoliberal desde la *ética*⁵¹.

1.2.4.

Quisiéramos sólo agregar una advertencia para nosotros mismos: todo lo que pueda utilizarse para el fascismo será, inevitablemente, utilizado para el fascismo. Entendemos que la Música actual, sea o no Académica, reproduce la lógica neoliberal que vuelve todo una mercancía cuyo único valor está en su consumo (esta idea será desarrollada en el siguiente capítulo). Hacemos hincapié en la relación *Música-Bios* precisamente porque nos interesa entender cómo es que la lógica neoliberal ha dado pie a un conjunto de prácticas musicales que, en su aparente diversidad, refuerzan la biopolítica propia del sistema capitalista, que nos está llevando a la catástrofe de la que hablábamos al inicio del texto.

51 Wittgenstein, L. (1961). *Notebooks 1914-1916*, p. 77b. Wittgenstein concluye que “la estética y la ética son la misma cosa”, en tanto que ambas evalúan qué es “lo que está bien”. Nosotros queremos encadenar esta idea con la noción que Kant expone en el prólogo de su “Fundamentación de la metafísica de las costumbres”, donde dice que la parte racional de la ética es la moral, entendida esta última como la noción del deber-ser del Mundo. A este encadenamiento le llamamos Principio de Kant-Wittgenstein (“toda estética deviene de una ética, y toda ética deviene de una moral”). Con él queremos hacer notar que tanto lo que creemos del Mundo influencia en las obras de Arte como viceversa: que el Arte puede transformar nuestra actitud ante el Mundo.

Buscamos una Música que posibilite un tipo de *bios* que salga de dicha lógica. Sin embargo, no quisiéramos caer en la trampa de buscar una solución que termine por volverse otra forma de dominio. Por eso recordamos constantemente a la *bios*: en esa técnica para la vida y en su relación con el Mundo encontraremos los criterios para evaluar si lo que queremos cifrar en Música refuerza las formas de dominio, o si contribuye a que los individuos puedan vivir en libertad.

1.3. La Composición como método de investigación.

1.3.1.

Jameson (2005) advierte que quizás el arte sólo puede existir como crítica, nunca como acción. Hemos visto que existe al menos una excepción: a través de la *bios* la música puede ser una crítica que tenga implicaciones reales en la conformación del Mundo. La Música que dialoga con la *bios* no resiste, como quería pensar Deleuze⁵², sino que critica activamente, de modo que tiene injerencia en su realidad. La Música que critica aporta al individuo, justamente, una distancia crítica, perspectiva, claridad para contemplar al Mundo. En el presente (el estadio pasado del futuro que estamos imaginando) vivimos la experiencia de un Mundo hiperestetizado⁵³, que basa su diseño en lo considerado estereotípicamente como “bello”, a partir del canon occidental de belleza, que en su reproducción infinita ha devenido en lo kitsch. Si el Arte proporciona distancia crítica, si aclara la visión de lo que se ve, entonces habrá de presentar a esta hiperestetización como lo que realmente es: lo grotesco y lo “feo”. Esto nos da ya alguna dirección estética; pero más aún, en tanto que nos permite ver al Mundo desde otra perspectiva, nos permite explorar e investigar nuestra relación con el mismo. También es cierto que la

52 Deleuze, G. (2008). *Dos regímenes de loco. Textos y entrevistas (1975 – 1995)*. Pre-Textos. p. 288.

53 Lipovetsky, G. (2014). *La estetización del mundo*, Editorial Anagrama. Lipovetsky no utiliza este término, pero sí los de hipermodernidad, hiperconsumo, e hiperespectáculo. En tanto que su análisis evidencia que en el capitalismo la experiencia general del Mundo se ve alterada por el diseño y la intervención cosmética para hacer de la realidad una experiencia “más estética”, me parece procedente hablar de una hiperestetización: la compulsión de someterlo todo al “embellecimiento” a través del diseño.

hiperestetización del Mundo busca entretener, proveer al espectador de entretenimiento continuo. Como respuesta a esto, una solución dentro del Arte ha sido la de crear experiencias que nos lleven al aburrimiento⁵⁴, que, de nuevo, propician una posible investigación de nuestra relación con la realidad. En el Capítulo 3 abordaremos esta última posibilidad, con una actualización que nos permitirá definir claramente las propiedades de una música postapocalíptica.

La definición conceptual de dichas propiedades nos llevará a la creación de una cierta metodología, de ciertas estrategias de creación sonora, que más que plantear algún tipo de “experimentación”, proponen formas de *explorar* terrenos que nos sean desconocidos dentro de nuestro imaginario sonoro. La exploración, al contrario de la experimentación, contempla también al accidente, a las eventualidades fuera de nuestro control, al error. Me parece indispensable incluir estas posibilidades en el proceso de creación musical, simplemente porque ya ponen en duda la reproducción en serie de la obra, o el fetiche de la interpretación “correcta”.

1.3.2.

La investigación sonora me parece fundamental en tanto que expande los límites de la propia imaginación. Creo que el acto creativo puede, sin duda, ser propiciado por la imaginación y la fantasía. Pero también creo que la imaginación puede ser un ámbito limitado, e incluso aburrido. Luciano de Samósata pudo haber imaginado muchas cosas que eran inimaginables para el resto de las personas de su tiempo. Pero ni sus fantasías más extravagantes pudieron imaginar la inmensidad del espacio que hoy podemos contemplar con telescopios espaciales. Pondré otro ejemplo: para mi puede ser posible entender las ecuaciones del Modelo Estándar de la física cuántica, pero jamás hubiera sido capaz de imaginarlas. Puedo concebir la teoría, pero no habría podido imaginarla. Es decir, lo Concebible es un dominio/conjunto que es más extenso que lo Imaginable, en tanto que también abarca a lo Inimaginable. Pero lo Concebible no es el límite. Después de todo, el

54 Priest, E. (2013). *Boring formless nonsense: experimental music and the aesthetics of failure*, Bloomsbury.

Modelo Estándar es sólo una representación matemática que puede hacer predicciones que nos pueden parecer contraintuitivas o inimaginables. Sin embargo, puede ser que en el futuro se haga algún descubrimiento práctico, real, cuya observación contradiga al Modelo Estándar. Es decir, puede ocurrir algo inconcebible, que será Posible/Visible. Aquello que es Posible/Visible, el dominio de la realidad, es un conjunto mucho más amplio que lo Concebible, y que, como ya dije, contiene a lo inconcebible. Lo Imaginable es, pues, un subconjunto de lo Real que es, en realidad, muy pequeño. Lo que pretendo con la metodología para la creación sonora que estoy buscando es que el acto creativo, la composición, devenga una forma de explorar no ya lo Imaginable, sino también lo Concebible y lo Posible/Visible, que escapa de la imaginación (y que, por lo tanto, aun no puedo conocer). Busco que el proceso compositivo haga Visible todo lo Concebible, a través de lo Imaginable. Es en este sentido que la composición se vuelve un método de investigación y exploración.

Esta digresión tiene el propósito de establecer que no conocemos en absoluto las características ni la música que estamos buscando ni la posible conformación de una *bios* que devenga de ella. Ni queremos partir de ninguna expectativa ni tampoco buscamos cumplir expectativa alguna. Buscamos partir no de un resultado sonoro esperado, sino de la elaboración de ideas a partir de conceptos abstractos, porque nos parece que es así como estaremos realmente explorando terrenos sonoros que nosotros aun desconocemos. En este sentido, si alguien nos preguntara “¿qué relación estamos entablando con los sonoro?”, le diríamos que ninguna. O más bien, que queremos deshacer cualquier relación previa que tengamos con lo sonoro, y queremos entablar una relación nueva, *redescubriendo* lo audible.

1.4. La urgencia de negar el Presente.

En tanto que el Capitalismo es un sistema plagado de contradicciones internas, podemos asumir que, contrario a sus pretensiones, es un sistema *Irracional*, pero de implacable lógica interna, que nos está llevando al borde de una catástrofe ambiental

inaudita. Suponiendo que la catástrofe fuera inevitable, y que ocasionara grandes penurias a los sobrevivientes de la misma, es justo suponer que dichos sobrevivientes, al momento de resolver sus conflictos comunitarios y volver a organizarse en sistemas sociales más complejos, buscarán la manera de evitar una reestructuración social similar al capitalismo⁵⁵. Esto sería lo más racional, como efectivamente racional (i.e. ~irracional) habría de ser su nuevo sistema de estructuración socio-económica. Es decir, si la catástrofe fue el producto de un sistema irracional, precisamente porque era irracional, entonces se tendrá que plantear un sistema que sí sea efectivamente racional. Dicho sistema sería, en efecto, una negación del capitalismo, en tanto que se construiría a partir de la negación de sus propiedades internas principales, o en la negación de sus contradicciones. Por ejemplo: maximizar las ventas de un producto que puede, de hecho, enfermar a quienes lo consumen, es una contradicción, ya que si el producto se consume en exceso y mata a sus consumidores, ya no habrá quien compre dicho producto, de modo que maximizar las ventas las vuelve eventualmente imposibles. La negación de dicha contradicción no consistirá en negar que el consumo excesivo de ese producto enferma a quienes lo consumen, sino en regular y limitar su venta, aunque esto implique una desaceleración en la producción. Pero esta negación no es la única posibilidad: podría encontrarse una forma de hacer que el producto en cuestión no cause ninguna enfermedad. Negar no implica, necesariamente, postular una alternativa unívoca.

Este método, que va explorando posibilidades y soluciones tentativas a través de la negación de lo que ya está dado, es el que utilizaremos para buscar y proponer las características de una posible Música post-apocalíptica. Pero no iremos explorando la negación de un futuro hipotético (o, como ya observamos, de su aparentemente inexistente música), sino de las propiedades de nuestro presente. En el siguiente capítulo expondré las propiedades de la música académica actual y de su evolución teórica paralela al surgimiento

55 Aunque también es posible todo lo contrario. Existen ejemplos en la ficción donde se nos muestran organizaciones sociales postapocalípticas que, más que ser “otras”, son más bien instancias tecnificadas de sistemas feudales o de dinámicas donde se impone la fuerza salvaje sobre la civilidad. Pero estos nuevos sistemas estamentales surgen a partir de una lógica mercantil similar a la de los cárteles del narcotráfico. Por ejemplo: las series de televisión *Tribes of Europa*, *Z Nation*, la trilogía de *La Fundación* de Asimov, etc.

del Liberalismo, cuyas posibles negaciones procederemos a investigar en el Capítulo 3, y que nos permitirán postular nuevas estrategias compositivas que no reproduzcan la lógica capitalista.

1.4.1.

Seguramente el lector ya ha deducido que estamos proponiendo un método muy parecido al método dialéctico de Hegel. No podemos negar ni la influencia ni la similitud, pero vale la pena hacer algunas aclaraciones.

En primer lugar, no podremos hablar de una “superación” o “síntesis” de propuestas, ya que una de nuestras premisas centrales es que, de hecho, existe en Occidente un *único* principio que ha regido a la creación musical desde el inicio de la Modernidad y hasta nuestros días. Si hacemos énfasis en la primera mitad del siglo XVIII como punto de inflexión, no nos referimos a un cambio de dirección respecto a los principios reguladores de la creación musical, sino a un cambio cualitativo que consolida un proyecto ya en curso: a saber, la posibilidad de instaurar una ciencia musical que tenga el estatus de discurso de verdad. Podríamos considerar que dichos principios reguladores son, en realidad, la antítesis de una postura anterior, cuyo origen podríamos ver en la práctica de la polifonía temprana. Sin embargo, no podemos evitar notar que, incluso entonces, la pretensión de rigor matemático (que podemos constatar en las ilustraciones sobre la división del monocordio y su expresión en razones numéricas) ya prefigura una idea de *ciencia* musical. Es decir, no nos queda claro que existiera una postura anterior a la de la conformación de un discurso de verdad sobre la creación musical. Más bien, es claro que dicho proceso tuvo varias etapas, sujetas a las condiciones materiales y teóricas de su contexto histórico. Podríamos, quizás, buscar una antítesis de esta postura científicista, pero preferimos no hacerlo, ya que esta ha sido la estrategia que hemos utilizado desde una etapa muy temprana de nuestro propio ejercicio compositivo (i.e. la creación de métodos de composición basados en contradecir lo que percibíamos como “reglas” para la “buena composición”). Consideramos concluida dicha etapa, y no nos parece este el lugar para registrar su desarrollo.

En segundo lugar, no estamos seguros de que nuestro método sea alguna variante del método dialéctico, precisamente porque no buscamos ninguna síntesis de nada. A esto nos referíamos en el punto 1.3.2., y creemos que quedará más claro a través de lo que consideramos un estudio de caso a este respecto. Hablamos de la forma en que *se nos aparece* la relación entre la obra de Mozart y la obra de Beethoven⁵⁶. Si escuchamos, por ejemplo, la Sinfonía no. 35 de Mozart, y acto seguido escuchamos la Sinfonía no. 2 de Beethoven, podemos preguntarnos ¿cómo es que una cosa podría seguirse de la otra? Es decir, ¿es en verdad posible imaginar o plantear, a partir de la obra de Mozart, las características de la obra de Beethoven? ¿Es Beethoven, en realidad, continuador de una tradición o corriente a la que se suele llamar “Primera Escuela de Viena”? *Para nosotros*, esto no es posible. Evidentemente, hay aspectos comunes, y efectivamente existe un hilo conductor entre la obra de Mozart y la de Beethoven (nosotros propondríamos el “segundo” concierto para piano del último). Pero nuestra impresión es que la música de Beethoven, a pesar de consistir en los mismos métodos de producción, es *otra cosa*. No se “deduce” de lo anterior, no forma un cuadro unificado con sus predecesores, ni es una consecuencia o desarrollo de la obra de estos: no implica ni progreso ni superación. No pertenece a lo anterior porque *es radicalmente otra*. Independientemente de que esto sea verdad, esto es lo que nosotros buscamos: no queremos una música que esté relacionada de modo alguno con la música anterior (que no pretendemos continuar, ni mucho menos “superar”), sino que estamos a la búsqueda de *otra* música.

Obviamente, los límites de nuestra mente nos obligan a partir de alguna base común. Quisiéramos hacer hincapié en que, al buscar la raíz de los principios de la creación musical en empresas humanas que no son música (e.g. la economía, el discurso científico), buscamos los principios más abstractos a partir de los cuales construir una práctica musical que pueda, quizás, ser *otra*. No sé si sea posible. No creo haberlo logrado por ahora. Pero me parece que es importante declarar nuestras intenciones, de modo que quizás alguien más pueda realizarlas en el futuro.

⁵⁶ Hacemos énfasis en que hablaremos de una postura personal y subjetiva para explicar nuestro punto. La verdad o falsedad de nuestro punto es irrelevante para el mismo.

2. La Música de ese Mundo ostenta, a través de su técnica compositiva, un conjunto de propiedades M.

The age of this *fundamental scale*,
 counting by thousands of years,
 and the respect in which it has been held,
 are a sufficient guarantee that it is a demand of nature,
 that it is logical and necessary⁵⁷.

(Hugo Riemann)

2.1. El descubrimiento de la Música.

2.1.1. Planteamiento general de este capítulo.

Hemos dicho que la Música puede estructurar la *Bios*, en tanto que influye, determina, o bien ordena las posibles técnicas para la vida. Y esta organización micropolítica, a través de sus diversas manifestaciones (e.g. las tribus urbanas, clubes, sectas, etc), impacta en la configuración y devenir general de la comunidad que uno habita, y de la sociedad en general. Precisamente por esto último es que nos hemos planteado la posibilidad de una Música que pueda contrarrestar la forma en que el Capitalismo regula la vida humana. Para encontrar la ruta hacia esa música, es necesario entender cómo el Capitalismo regula la vida, es decir, cuáles son sus características fundamentales y cómo dan orden al Mundo actual, y a la Música de dicho Mundo.

⁵⁷ Riemann, H. (1896). *Harmony Simplified*, Augener Limited, p. 1.

Nosotros asumimos que, efectivamente, la lógica capitalista⁵⁸ ha marcado el desarrollo del lenguaje musical occidental (en el que nosotros nos situamos), en tanto que dicha lógica ha transformado las relaciones sociales en su conjunto, de modo que “[T]odo lo estamental y estable se evapora, todo lo sagrado es profanado”⁵⁹. Este proceso de imbricación no inicia necesariamente con la mercantilización de la música. La relación de la música occidental con el capitalismo no se da sólo en tanto que este hace de aquella una mercancía. Existe un proceso anterior, iniciado con el advenimiento de la Modernidad filosófica⁶⁰, e impulsado por la filosofía liberal⁶¹.

A partir del siglo XVII inicia la investigación científica de la música, que ya para mediados del siglo XVIII habrá producido un *discurso de verdad* respecto de la práctica compositiva. **Esta transformación reifica a la música en tanto que, al entender que obedece a leyes naturales, deja de ser una práctica con una tradición, para volverse**

58 El uso del término se presta a malas interpretaciones. Ideologías, principios, y subjetividades aparte, entendemos que el capitalismo, como sistema económico, va a cambiar radicalmente las formas de socialización, en tanto que el devenir de la economía se va a convertir en la prioridad de la mayoría de los Estados Nación. Por lo tanto, todo lo que le concierna al Estado, todo lo que el Estado o el gobierno deba administrar (desde la tierra hasta la justicia, la salud, la libertad, la política, y la guerra) estará sujeto a las exigencias y necesidades del aparato de administración económica (y la evaluación del desempeño gubernamental se hará en función de cómo el gobierno ha fortalecido o mejorado a la economía, a partir de los parámetros que la economía misma impone para dicha evaluación). Dicho aparato se construye desde y obedece al sistema económico que conocemos como “capitalismo”. Por esto decimos que todos los aspectos de la vida son regulados por su desarrollo, que obedece a su propia lógica, la “lógica mercantil”, a la que también llamamos “lógica capitalista”, y que se asume como un conjunto de *leyes* que rigen a la economía.

59 Marx, K. & Engels, F. (1848). *Manifiesto of the Communist Party*, p. 10.

60 Toulmin (1990) muestra que, de modo general, se considera que la Modernidad inicia en el siglo XVII.

61 Foucault observa que la racionalidad desarrollada por la economía política es lo que llamamos “liberalismo”, y argumenta que dicha racionalidad hará uso del utilitarismo en relación al poder público, que condicionará la libertad de los individuos. Pero aclara que dicha mentalidad utilitaria es más que una ideología y más que una filosofía, es una tecnología de gobierno (1979, p.60). Cuando hablamos de la “filosofía liberal”, hablamos de cómo esta racionalidad va a permear en todos los aspectos de la vida de las personas, y por lo tanto, de la música.

una cosa que se puede estudiar e investigar objetivamente⁶². Esto tiene dos consecuencias principales.

En primer lugar, se posibilita la producción casi industrial de nueva música, a través de la Armonía entendida como ciencia investigativa, pero también como un método eficaz para la composición de música polifónica⁶³. Esto aliena al ejecutante y su proceso creativo, pues la postura respecto a la performatividad musical pasa de un cultivo de la buena improvisación a la reproducción precisa y casi maquinal de una partitura escrita con lujo de detalle⁶⁴. La supresión de la improvisación posibilita la conformación de orquestas cada vez más grandes, donde el músico se vuelve una suerte de obrero reemplazable, sujeto de un trabajo alienado y altamente tecnificado⁶⁵. Es decir, la práctica musical se va a parecer más a un trabajo de fábrica, consistente en la reproducción de un producto terminado⁶⁶, del que el músico no puede ser el dueño⁶⁷; y que tampoco es necesariamente el producto de la fantasía del compositor, sino de un proceso de investigación armónica que, en última instancia, está regulado por una disciplina que se asume como científica y *verdadera*, y por lo tanto, inviolable: incluso el compositor, que todavía tiene derecho al proceso creativo, está *sujeto* a la práctica armónica, que homologa el origen de todo acto compositivo⁶⁸.

62 Recomiendo la lectura de *Reification and the Aesthetics of Music*, de Jonathan Lewis (2016) de editorial Routledge. Lamentablemente, el descubrimiento de este libro ocurrió cuando la investigación ya había concluído, pero aborda de modo amplio el concepto de “reificación” y su relación con el arte y la música en particular. En este trabajo, cuando decimos “reificación” o términos similares, queremos decir “cosificación”, es decir, que un conjunto de prácticas se vuelven una cosa concreta; o bien, que una cosa se asume como separada de su contexto histórico y cultural, y se le piensa en términos absolutos y universales/objetivos.

63 Es interesante notar que, en la actualidad, existen MIDI Packs y VSTs con progresiones armónicas prefabricadas, que garantizan a sus usuarios que podrán crear su propia música de manera casi instantánea, sin necesidad de aprender nada de teoría musical.

64 Hoffmann, *Beethoven's Instrumental Music*, hacia el final.

65 Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Siglo XXI, p. 29.

66 Goehr, L. (2008). *The Imaginary Museum of Musical Works: An essay in the Philosophy of Music*. Oxford University Press.

67 “KREISLERIANA,” E. T. (1917). Beethoven's Instrumental Music. *The Musical Quarterly*, III(1), 127–133. <https://doi.org/10.1093/mq/iii.1.127>

68 Esta actitud se resume en una cita atribuida a Albert Einstein, quien es él mismo la personificación del paradigma del científico: “Einstein once said that while Beethoven created his music, Mozart's "was so pure that it seemed to have been ever-present in the universe, waiting to be discovered by the master." En <https://www.nytimes.com/2006/01/31/science/a-genius-finds-inspiration-in-the-music-of-another.html>. Es interesante notar las observaciones que hace Leopold Mozart en su tratado de ejecución del violín: apela constantemente a ajustar la toma de decisiones a “lo que dicta la naturaleza”, como en el uso y escritura

En segundo lugar, en tanto que producto de una investigación o planteamiento armónico, se asume que la música occidental cumple con criterios científicos que la dotan de un estatus estético particular: porque es científica, no sólo debe ser racional, sino, sobre todo, natural. Por lo tanto, este devenir musical particular se asume como “verdadero” en tanto que emula – o encarna – las leyes del mundo natural. Cumple, por su construcción, con criterios de verdad. Y esto no sólo permite evaluar la calidad, originalidad, y validez de las obras: también le permite a la música occidental constituirse como un discurso de dominio⁶⁹. Pues, si es “verdadera” (lo que sea que eso quiera decir), ¿quién podría *negarla*? Sólo quien prefiere lo falso sobre lo verdadero: los locos y los salvajes⁷⁰. Así se inscribe la música occidental en el discurso del progreso. Este proceso sigue activo, incluso a través de las músicas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, que podrían considerarse como “de ruptura”⁷¹.

Para sustentar esta interpretación, veremos la ruta que ha seguido la evolución de los tratados teóricos sobre música y composición musical, desde finales del siglo XV⁷² hasta la actualidad. Procuraremos, en la medida de lo posible, utilizar textos escritos por compositores, así como textos que se consideran históricamente influyentes. Esto con el fin de acortar la distancia entre teoría y práctica, de modo que los textos puedan ser una fuente confiable que dé testimonio de la práctica compositiva real (con la cautela que esta

de apoyaturas y vibrato. Incluso, suele denunciar a quienes considera “supuestos compositores”, precisamente porque, según él, en sus obras es claro que desconocen lo que “de modo natural” debería ocurrir con la melodía.

69 “La ruptura con las bases religiosas del conocimiento, supuestamente limitadas desde el punto de vista cultural, en favor de unas bases científicas supuestamente transculturales sirvió como autojustificación de una forma de imperialismo cultural especialmente pernicioso”, en Wallerstein (1983, p.82).

70 En la primera página de su *Dialogo della Musica Antica, et della Moderna*, Vincenzo Galilei habla sobre la música de los pueblos bárbaros europeos, a quienes compara en los indígenas americanos en su “letargo de ignorancia” (sic) y “ceguera” sobre la ciencia de la música. Esta postura no es única, y podemos encontrar comentarios similares en otras fuentes de la época.

71 Esta es una de las ideas centrales de este trabajo: que las vanguardias no representan, en realidad, una ruptura respecto de la práctica compositiva anterior, en tanto que ambas se fundamentan en los mismos principios. El desarrollo de esta idea requiere, obviamente, su propio apartado, que aparece más adelante.

72 Nuestra intención es dar un panorama tan amplio como sea posible. Consideramos, con Marx, Weber, Wallerstein, y Foucault, que la Modernidad consiste en el abandono de las formas de estructuración de la vida Medieval/feudal, y que dicho abandono es posibilitado por el nacimiento del Capitalismo (i.e. que cambiaron los modos de producción y reproducción de la sociedad), pero que esto ocurrió como un proceso histórico de varios siglos. Por tal motivo, nos parece necesario abordar textos surgidos desde la Edad Media hasta la actualidad.

suposición requiere). Pero antes, abordaremos brevemente el desarrollo de la filosofía liberal y el capitalismo, para discernir sus propiedades constitutivas más generales; es decir, las menos expresivas, y que pueden aplicarse a otras disciplinas, como la música.

2.1.2. Sobre la lógica mercantil y el Discurso de Verdad

Empecemos por localizar el desarrollo del capitalismo y la razón mercantil en el tiempo. Wallerstein es directo al respecto:

“Fue en el siglo XVI cuando apareció una economía-mundo europea basada en el modo de producción capitalista. El aspecto más curioso de este período primitivo es que los capitalistas no exhibían sus colores ante el mundo. La ideología reinante no era la de la libre empresa, ni siquiera el individualismo, la ciencia, el naturalismo o el nacionalismo. Hasta el siglo XVIII ó XIX estos puntos de vista no madurarían para convertirse en mundiales. En la medida en que parecía prevalecer una ideología, ésta era la del estatismo, *la raison d'etat*”⁷³.

Pero al preguntarse exactamente cuándo inició y cuánto duró el siglo XVI, agrega una acotación significativa:

“[...] para la economía-mundo europea en su totalidad consideraremos a 1450-1640 la unidad de tiempo significativa, durante la cual se creó una economía-mundo capitalista”⁷⁴.

Esta nueva organización económica tuvo, a su vez, profundas repercusiones sociales y políticas; entre ellas, la división del trabajo en función de los medios de producción, y por lo tanto, la división de clases sujeta a las necesidades del sistema económico (y no al revés). Esto no sólo al interior de los Estados, sino también en el contexto geopolítico más amplio, que propició el crecimiento de ciertos Estados “centrales”, y la marginación de otros Estados “periféricos”, donde se podía conseguir mano de obra barata y donde se producían las mercancías que fluían a los centros más ricos, que se especializaban en la repartición de bienes a partir de un fuerte aparato burocrático, político y diplomático:

“¿Por qué diferentes modos de organizar el trabajo —esclavitud, «feudalismo», trabajo asalariado, autoempleo— en el mismo punto temporal en el seno de la economía-mundo? Porque cada modo de control del trabajo es el más adecuado para tipos particulares de producción. ¿Y por qué estaban

73 Wallerstein, I. (2011). *El moderno sistema mundial, vol.1, Siglo XXI*, p.93

74 Ibid, p.94

concentrados estos modos en diferentes zonas de la economía-mundo —la esclavitud y el «feudalismo» en la periferia, el trabajo asalariado y el autoempleo en el centro, y, como veremos, la aparcería en la semiperiferia—? Porque los modos de control del trabajo afectan grandemente al sistema político (en particular a la fuerza del aparato de Estado) y a las posibilidades de florecimiento de una burguesía indígena. La economía-mundo estaba basada precisamente sobre el supuesto de que existían de hecho estas tres zonas, y tenían de hecho diferentes modos de control del trabajo. De no haber sido así, no hubiera sido posible garantizar el tipo de flujo de excedente que hizo posible que apareciera el sistema capitalista”⁷⁵.

Reorganización económica, política y social, iniciada en realidad durante la segunda mitad del siglo XV, sujeta no ya a las necesidades de la comunidad, sino a las de la economía. Un cambio radical respecto de la articulación social feudal, pero cuya implementación fue progresiva. Aquí tenemos ya un elemento importante del capitalismo: que sujeta y define a la *bios*, a la forma de vivir de las personas. Ya Wallerstein mencionó a la ciencia y el naturalismo como características que le son propias y que surgirán posteriormente. Pero, ¿cuáles eran las características iniciales de este nuevo sistema-mundo, que va a conformar lo que Foucault llama la “razón gubernamental”, y cuya importancia abordaremos más adelante?

Weber observa que, a diferencia de los modos de conformación societaria que habían imperado durante la Edad Media, las nuevas relaciones sociales que aparecen con el mercado son el “[...] arquetipo de toda actividad societaria racional”⁷⁶. Esto es así porque, para que pueda funcionar, el mercado necesita tanto del regateo como del intercambio de dinero, que implica, a su vez, el acuerdo entre todos los involucrados de que dicho dinero conservará su valor de cambio. La particularidad de la socialización que se da a través del mercado es que es eminentemente impersonal y despliega su propia lógica interna, ajena a cualquier otra lógica u orden social preestablecido:

“La comunidad de mercado, en cuanto tal, es la relación práctica de vida más impersonal en la que los hombres pueden entrar. No porque el mercado suponga una lucha entre los partícipes. [...] Cuando el mercado se abandona a su propia legalidad, no repara más que en la cosa, no en la persona, no conoce ninguna obligación de fraternidad ni de piedad, ninguna de las relaciones

75 Ibid, p. 121.

76 Weber, M. (2002). *Economía y Sociedad*, Fondo de Cultura Económica, p. 493.

humanas originarias portadas por las comunidades de carácter personal. Todas ellas son obstáculos para el libre desarrollo de la mera comunidad de mercado y los intereses específicos del mercado”⁷⁷. Para Weber es claro que el fundamento de este tipo de socialización debe ser la *razón basada en el interés*, en tanto que no se fundamenta en la “confraternización personal y, casi siempre, parentesco de sangre”⁷⁸.

Este modo de socialización, que procede “por medio de un cálculo dirigido racionalmente”, tiene como una de sus consecuencias la pacificación entre extraños, y por lo tanto, la constitución de un nuevo tipo de sociedad:

“La expansión intensiva de las relaciones de cambio en todas partes corre paralela con una pacificación relativa. [...] la apropiación de bienes mediante el cambio libre, racional en sentido económico es, por su forma, [...] el polo conceptual de la apropiación de bienes mediante coerción de cualquier clase, casi siempre física, cuyo ejercicio regularizado es constitutivo particularmente de la comunidad política”⁷⁹.

Cabe resaltar la frase “*racional en sentido económico*”, ya que esta racionalidad, si bien implica un cálculo metódico, no es una racionalidad abstracta, pura, fundamentada en las reglas de validez del pensamiento lógico⁸⁰. Es una racionalidad que negocia a partir de su interés, y que entiende que lo razonable es aquello que conviene para conseguir lo que nos interesa, sin vernos perjudicados a corto plazo.

La racionalidad económica que surge en el mercado y que decide y piensa desde su interés, va a requerir una organización política y social específica que responda a dichos intereses, y por lo tanto, formará el “dispositivo de saber-poder” que regirá el devenir general de la vida de los sujetos, lo que ya Wallerstein llamó la “razón de Estado”. Foucault aborda esta cuestión, que articula en términos de un “arte de gobernar”, que define como “el estudio de la racionalización de la práctica gubernamental en el ejercicio de la soberanía política”⁸¹. Dicha racionalidad se encarga de una pregunta fundamental:

77 Ibid, p. 494.

78 Ibid, p. 494.

79 Ibid, p. 497.

80 El estudio de la razón misma surgirá sólo hacia finales del siglo XIX e inicios del XX, justo cuando el sistema económico y social creado por la razón de mercado entra en la crisis que ocasionará ambas guerras mundiales.

81 Foucault, M. (2007). *Nacimiento de la Biopolítica*, Fondo de Cultura Económica, p. 17.

“¿Qué es gobernar? Gobernar, según el principio de la razón de Estado, es actuar de tal modo que el Estado pueda llegar a ser sólido y permanente, pueda llegar a ser rico, pueda llegar a ser fuerte frente a todo lo que amenaza con destruirlo”⁸².

Y también localiza la conformación de dicha racionalidad en un tiempo histórico:

“[...] lo que caracteriza esta nueva racionalidad gubernamental llamada razón de Estado que, en general, se había constituido durante el siglo XVI, es que el Estado se define y recorta como una realidad a la vez específica y autónoma, o al menos relativamente autónoma”⁸³.

Un Estado fuerte, que pueda afrontar los peligros de la invasión, pero también, del caos social. El Estado va a garantizar la seguridad del Mercado, en tanto que, al menos en sus inicios, va a protegerlo, no en términos económicos, sino físicos:

“Un mercado concreto puede estar sometido a un orden acordado autónomamente por los partícipes, o a un orden decretado --otorgado- por las más diferentes comunidades, principalmente políticas o religiosas. Si no contiene una restricción de la libertad de mercado, esto es, del regateo y de la competencia o si establece garantías para el mantenimiento de la legalidad del mercado, la forma de los pagos y de los medios de pago, tiene por objeto, en épocas de inseguridad interlocal, asegurar la "paz del mercado", cuya garantía, puesto que originariamente el mercado es una socialización entre individuos que no son compañeros, es decir, entre enemigos, deja, al igual que la de las costumbres de guerra del derecho de gentes, a los poderes divinos. Muy a menudo la paz del mercado está bajo la protección de un templo; además, esta protección de la paz suele ser una fuente de impuestos por parte de caudillos y príncipes. Pues el cambio es la forma pacífica específica para la obtención de poder económico”⁸⁴.

La transformación social que implicó el paso de la Edad Media a la Modernidad temprana no fue un evento de corte meramente intelectual. No es el caso que el pensamiento “Moderno”, y la racionalidad mercantil surgieran al mismo tiempo, pero de modo paralelo e independiente, como por accidente. Tampoco es el caso que la razón de mercado fuera un producto de una transformación intelectual o cultural de corte “Moderno”. Más bien, la racionalidad mercantil que se formó desde finales del siglo XV tuvo un impacto tan grande en la sociedad occidental, que terminó por reconfigurar el

82 Ibid, p. 19.

83 Ibid, p. 20.

84 Weber, M. (2002). *Economía y Sociedad*, Fondo de Cultura Económica, p. 496.

devenir de la institución política que hoy conocemos como “el Estado”. Lo hizo, primero, reificándolo, volviéndolo un objeto de estudio del cual se asume que existen leyes que le son “naturales”; y en segundo lugar, haciendo que dichas “leyes” dependieran de la racionalidad mercantil. ¿Por qué? Porque la lógica de mercado puede cumplir los objetivos de la razón de Estado (e.g. enriquecer al Estado, asegurar el bienestar material de la población, proporcionar recursos para la defensa militar, etc.), lo que causó que la lógica gubernamental se articulara a partir de los mismos preceptos de la lógica mercantil. A esta relación simbiótica la conocemos como “economía política”:

“[...] la economía política no descubre derechos naturales anteriores al ejercicio de la gubernamentalidad, sino cierta naturalidad propia de la práctica misma del gobierno. Hay una naturaleza propia de los objetos de la acción gubernamental, y la economía se va a dedicar a estudiarla. En consecuencia, esta noción de la naturaleza va a bascular enteramente alrededor de la aparición de la economía política”⁸⁵.

Dicha racionalidad va a actuar a partir de dos conceptos centrales de la lógica de mercado, la utilidad y el interés:

“[...] uno de los puntos de anclaje de la nueva razón gubernamental era el mercado, entendido como mecanismo de los intercambios y lugar de veridicción en cuanto a la relación del valor y el precio. Ahora encontramos un segundo punto de anclaje de esa nueva razón gubernamental. Se trata de la elaboración del poder público y la medida de sus intervenciones ajustadas al principio de utilidad. Intercambio por el lado del mercado, utilidad por el lado del poder público. [...] como categoría general que va a englobar el intercambio y la utilidad, tenemos desde luego el interés, pues el interés es principio de intercambio y criterio de utilidad”⁸⁶.

¿Qué importancia tiene todo esto para nosotros? Pues que la lógica de mercado, al reificar las prácticas gubernamentales, al asumir que tienen cierta naturalidad y leyes internas, va a posibilitar el establecimiento de un “discurso de verdad”:

85 Foucault, M. (2007). *Nacimiento de la Biopolítica*, Fondo de Cultura Económica, p. 33.

86 Ibid, p. 64.

“[...] el mecanismo natural del mercado y la formación de un precio natural van a permitir – cuando, a partir de ellos, se observa lo que hace el gobierno, las medidas que toma, las reglas que impone – falsear y verificar la práctica gubernamental”⁸⁷.

Dicho discurso de verdad va a comprometer la vida de las personas, la regulación a la que las personas son sujetas⁸⁸, la forma en la que se les juzga y se les trata, ya que determina aquello que está “bien” en tanto que es “verdadero”. Wallerstein observa que la lógica de mercado, que va a articular al capitalismo como sistema, no sólo regula la vida de las personas (vista como mano de obra asalariada), sino que juzga y castiga a quienes la contradicen:

“[...] el elemento clave que define a un sistema capitalista es que está construido sobre el impulso hacia una acumulación *incesante* de capital. No se trata de un mero valor cultural sino de un requisito estructural, lo que significa que dentro del sistema existen mecanismos que recompensan a mediano plazo a quienes actúan de acuerdo con su lógica y castigan (materialmente) a quienes insisten en funcionar de acuerdo con otras lógicas”⁸⁹.

Ocurre, pues, una *mercantilización* de la ética. Esto también va a ocurrir con la práctica musical y con su teorización, como veremos más adelante (y aquí vale recordar la consideración de Wittgenstein de que toda ética es una estética⁹⁰). Diríamos que el concepto de *mercantilización* adquiere un nuevo sentido: ya no sólo significa que algo se vuelve una mercancía con valor de cambio, sino que ahora podemos entender la *mercantilización* como el proceso de reificación de las prácticas, redes de relaciones, y conceptos, de modo que se asumen como *cosas* que tienen su propia “naturalidad”, sus propias *leyes*, que pueden ser descubiertas y estudiadas; y que establecen su propia verdad, en tanto que dichas leyes naturales de la cosa-mercantilizada van a dictar un parámetro para evaluar si cada instancia

87 Ibid, p. 49.

88 Foucault habla de tres formas de organización del Estado: el mercantilismo, que administra la economía; un “estado de policía”, que administra la vida interna del Estado y sus sujetos; y la conformación de un ejército que permita la defensa del Estado y respalde la diplomacia entre los mismos. Todas estas formas de organización serán reguladas por la economía política; esto es lo que la vuelve tan efectiva.

89 Wallerstein, I. (2011). *El moderno sistema mundial, vol.1*, Siglo XXI, p.xii.

90 O más bien, “La ética y la estética son una misma cosa”. Wittgenstein, L. (1961). “*Notebooks 1914-1916*”, p. 77b. Wittgenstein hace una larga reflexión sobre la naturaleza de la ética y su relación con el arte en la obra citada.

de dicha práctica/cosa cumple con su deber ser (i.e. si cumple con ciertos criterios necesarios, si no incurre en errores, si es verdaderamente parte de la práctica o no; diríamos, si tiene cierto estándar de calidad). El poder de esta operación radica en lo que hoy llamaríamos su perspectiva científica: la cosa en cuestión ya no se va a juzgar a partir de definiciones tradicionalistas, comunitarias, arbitrarias o autoritarias, sino a partir de un proceso aparentemente objetivo de evaluación, medición y análisis.

A este tipo de racionalidad (mercantil, gubernamental) la llamamos “racionalismo”, ya que sólo es una racionalidad *aparente*, en tanto que está motivada por cierta utilidad e interés, y no por las leyes abstractas del pensamiento⁹¹. Como vimos, no se da en el vacío: su aparición depende de la existencia del Mercado. Es decir, el racionalismo mercantil se entiende a partir de prácticas concretas, y lo que describe es el comportamiento “natural” de las mismas. La razón de mercado es, en realidad, la racionalización de las “leyes” que rigen al mercado. Se entiende que dichas “leyes” son naturales porque el mercado es una *cosa*: es el lugar donde se desarrollan una serie de prácticas que tienen un devenir lógico y *natural*, y que se puede estudiar y entender. No es algo que ocurra por decreto, no está impuesto, sino que emerge. Es un fenómeno reificado. A esta perspectiva que asume y sostiene que existe una naturalidad esencial de las prácticas reificadas la llamamos “naturalismo”, porque entendemos que no versa sobre una naturaleza real, independiente de lo humano: no es la misma naturaleza que rige el crecimiento de los seres vivos o el comportamiento de la materia inerte. Es una “naturalidad” sujeta al interés, al cambio continuo, y que sólo existe por el *racionalismo* que asume su existencia. ¿Y qué pasará con el estudio de esta naturalidad aparente y sus “leyes”? A la perspectiva casi científica que surge con el estudio del *naturalismo* económico, y que se va a constituir como un discurso de verdad para el mercado y el gobierno, la llamamos “cientificismo”.

91 Aquí también podemos pensar en el concepto de “razón instrumental” de Horkheimer, al que ciertamente nos estamos refiriendo de algún modo.

2.1.3. Sobre el desarrollo de la Teoría Musical⁹² y el descubrimiento de la Música

¿Cómo evolucionó la teoría musical a partir del tiempo que Wallerstein propone como el inicio de la razón capitalista? ¿Cómo pudo afectar dicha forma de organización política y económica al desarrollo de la música? De manera obvia, surge una primera consideración: la reestructuración geopolítica que implica la organización capitalista va a dar lugar a la conformación y crecimiento de grandes centros culturales. La división de clase que propone la especialización del trabajo va a implicar una nueva organización del consumo de los productos de la cultura. Así, si bien tanto en las plantaciones en América como en las iglesias en Venecia va a haber música, su producción, flujo, consumo, y ejecución van a ser muy distintas; y estas diferencias materiales/económicas van a tener una repercusión en el hecho musical. Consideremos también la observación de Attali de que la música en aquella época sólo podía ser patrocinada por agentes con gran capital⁹³. ¿Quiénes serían estos agentes? Pues los burgueses, pero también los aristócratas. La producción cultural, que se concentrará, especializará y refinará en los centros económicos del nuevo sistema-mundo⁹⁴ va a conformar todo el andamiaje cultural que permitirá el dominio de dichos centros. El hecho de que un príncipe o un burgués se hagan pintar al lado de los “reyes magos” ante el niño Jesús no es para nada una solicitud inocente. Puede ser muestra de verdadera piedad, pero ahí hay un mensaje claro: estas personas se asumen de una clase social superior, de modo que podrían haber sido invitadas a un evento que, en su imaginario cultural, era de relevancia insuperable. Algo similar pasa hoy en día con la música popular en México: la mención de ciertos personajes del crimen organizado en los narco-corridos es señal de su influencia, poder, y opulencia; y también hace que dichos personajes entren en el imaginario popular como figuras a las que se les debe tener admiración, miedo, o respeto.

92 Se consultaron 52 tratados sobre música que datan desde 1482 hasta 2006. Estas son fuentes primarias, que dan testimonio de la evolución de las ideas musicales en Occidente. Se brinda una lista detallada en la Bibliografía. Cabe mencionar que no todos los textos son comentados de manera extensiva, en tanto que algunos de ellos son más bien pedagógicos y entran directamente al tema (e.g. a tratar el solfeo, la lectura, las claves, los ritmos, lectura de basso continuo), sin proponer alguna reflexión sobre la música. Un ejemplo notable de este tipo de casos es el tratado de Thomas Morley (1608).

93 Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Siglo XXI, p. 27 – 28.

94 Dice Conforti en su manual de 1598: “Habiendo comprendido que sólo en las grandes ciudades y en las cortes de los príncipes se utiliza la manera de cantar con encanto y disposición, y que los que en ello recibían elogios eran, en su mayor parte, virtuosos [...]”.

Ahí vemos cómo una organización económica, con implicaciones políticas, también encausa el desarrollo de los productos culturales de una sociedad.

Nada de esto es sorpresa. Tanto en “El Capital” como en el “Manifiesto del Partido Comunista”, Marx observa que el modo de producción capitalista ha alterado todas las relaciones sociales. Pero, ¿cómo ocurrió esto *en la música*? Eso es lo que la lectura de los tratados musicales nos revela.

Los tratados de finales del siglo XV hasta finales del XVI despliegan características similares entre ellos. Se dividen en una sección de música “especulativa” y una de música “práctica”. La sección de música especulativa retoma el conocimiento recopilado por Boecio, y hace un recuento de la historia de la música entendida hasta el momento particular del tratado en cuestión. Se hace énfasis en que la música debe tener un fundamento matemático sólido porque, según Boecio, no tiene sentido dejar el juicio de la música al oído, ya que el juicio de la percepción sensorial es distinto para cada individuo, y un mismo individuo puede cambiar su juicio respecto a sus sentidos a lo largo de su vida⁹⁵. Sólo las matemáticas nos pueden brindar una fundamentación sólida respecto a la música y sus elementos. Se entiende que dichos elementos fueron descubiertos por Pitágoras, y se descubren a través de la división del monocordio. Esta es la característica fundamental de la teoría musical pre-moderna: que se *deriva* de un andamiaje matemático. La música es encarnación del número, y toda su construcción se da desde la aritmética. El sonido es, digamos, un subproducto de la especulación numérica. Tanto así que en 1490, Adam von Fulda (siguiendo la argumentación de Boecio) dice que la música no debe cultivarse con la ejecución musical por objetivo, sino por la especulación que esta genera. Sesenta años después, Zarlino va a declarar algo parecido: que la música no debe estudiarse teniéndola a ella por un fin en sí mismo (ya que, según él, esto sólo vuelve a los hombres viciosos y

95 Boecio (2009). *Sobre el fundamento de la Música*, Editorial Gredos, p. 50: “Pero, en lo tocante a estas cosas, nuestra propuesta es no entregar todo juicio a los sentidos, aunque del sentido de los oídos se tome todo principio de esta arte; pues, si no existiese el oído, no habría lugar a la más mínima disquisición sobre los sonidos. Mas el principio en cierto modo y, por así decirlo, el turno de amonestación los tiene el oído; el acabado postrero, en cambio, y la capacidad del reconocimiento se asienta en la razón, que, ateniéndose a unas reglas concretas, nunca resbala por extravío alguno. Pues ¿qué más hay que extenderse hablando sobre el extravío de los sentidos, cuando ni para todos la capacidad de sentir es la misma, ni para un mismo hombre es siempre igual?”.

“afeminados”⁹⁶), sino que debe estudiarse porque nos ayuda a comprender mejor todas las otras ciencias. Después de algunas consideraciones de corte histórico y filosófico, la especulación musical procede a mostrar las divisiones del monocordio, y de ahí, a derivar los intervalos que existen en la música.

Después de la especulación, se procede a abordar la música práctica, que usualmente consiste en mostrar la mano güidoniana, la solmización, el sistema de claves en la pauta, los modos, y las figuras rítmicas. Una vez desplegados estos conceptos, se explican las reglas del contrapunto a dos voces, así como una serie de consejos y ejemplos de casos de “buena práctica” (Ramos de Pareja y von Fulda citan a Tinctoris; Zarlino a Willaert). Estas secciones usualmente despliegan comentarios positivos sobre la música contemporánea compuesta por quienes los autores consideran grandes maestros, pero también abundan las amonestaciones a los jóvenes aprendices de composición que, según ellos, no observan con cuidado la tradición, ya que los tratadistas entienden que la costumbre que han recibido contiene los preceptos de la “verdadera música”. Por ejemplo, von Fulda habla del “canto”, al que define como “melodía producida por sonido, tono, e intervalo, por la voz viva”⁹⁷, y observa que en virtud de dichos términos, es un sin sentido decir que una trompeta “canta”. Esto lo encamina a una práctica que a él le parece reprobable: la música instrumental. Reprobable porque considera que los nuevos músicos (que considera apenas aprendices), al concentrarse en el manejo de instrumentos, han hecho que la música deje de ser un arte para hombres libres, volviéndose un arte para mecánicos⁹⁸. Este cambio en la práctica musical, cultivado por los nuevos músicos, coincide con la época del nacimiento del capitalismo según Wallerstein. Ya en ese tiempo debió ser visible cómo la sociedad empezaba a articularse no sólo por los órdenes estamentales, la tradición y las buenas costumbre (como observa Weber), sino por otro tipo de mecanismos aparentemente más “racionales”, pero también más prácticos y más funcionales, que en el caso de la música se manifestaban en la manipulación y construcción de máquinas musicales (i.e.

96 Zarlino, G. (1558). *Le Istitutioni Harmoniche*, p. 10.

97 Slemon, J. (1994). *Adam von Fulda on Musica Plana and Compositio. De Musica, Book II: A translation and commentary*, The University of British Columbia, p. 175.

98 Ibid. p. 188: “tu iam musica non una de liberalibus, sed de mechanicis videatur fore”.

instrumentos), que poco a poco van a transformar a la forma en que la música se piensa, se teoriza, y se practica, influyendo así en la teoría musical y a la postulación de las reglas de contrapunto (que en aquel entonces y hasta el siglo XVIII era sinónimo de composición).

Entrando al siglo XVI ya empiezan a notarse algunos cambios. Philomathes introduce el concepto de “placer” en la apreciación musical: la música es útil pero también debe ser placentera. Esta idea va a aparecer en todos los tratados de teoría musical de los siglos XVIII y XIX. También dice, a partir de su conocimiento recibido por la tradición, que la música tiene gran poder en la vida de los hombres, lo que nosotros entendemos como la influencia de la música sobre la *bios* (esta idea, como sabemos, está ya en Boecio, que la recupera a su vez de Platón, quien la obtiene de Pitágoras). Si bien, Philomathes no propone nada nuevo (pues se limita a transmitir el conocimiento tradicional), su tratado despliega una característica interesante: diferencia entre una música “antigua” y una música “nueva”, y argumenta que la distinción está en la notación⁹⁹. Dicha noción es independiente de las consideraciones geométrico-matemáticas respecto a la división del monocordio, por lo que no se asume un corte en relación con la tradición en lo que respecta al núcleo, o la “verdadera esencia” (por llamarle de alguna manera) de la naturaleza de la música, sus fundamentos más básicos. Pero sí representa un corte de tipo práctico en cuanto a la ejecución y la composición, de la nueva música¹⁰⁰. También da un brevísimo curso de contrapunto, donde aconseja qué intervalos utilizar en diferentes casos (sin dar cuenta de por qué deben ser utilizados o por qué se consideran adecuados), y proporciona un orden para la composición de las voces de una pieza (i.e. cada voz debía componerse individualmente, y existe un orden correcto para componerlas, para el cual tampoco da ninguna explicación). Una característica interesante, y que será común de ahora en adelante, es que aconseja recopilar piezas que el estudiante considere bellas, y que deberá estudiar por su cuenta, para aprender cómo componer buenas obras. Dice que “el poeta

99 Iler, D. (2015). *Václav Philomathes' Musicorum Libri Quattuor (1512): translation, commentary, and contextualization*, University of North Texas, p. 80.

100 Nos parece interesante que desde que la notación se vuelve una parte fundamental de la práctica compositiva, todas las revoluciones o renovaciones del lenguaje musical tienen que ver con la notación misma, o se dan desde la notación. La notación “gráfica” es el caso extremo, el último momento de esta tendencia, donde la partitura no es un soporte o un dispositivo de/para la obra, sino que es la obra misma.

debe también ser lector de grandes poetas”¹⁰¹. Stephen Toulmin argumenta que esta es la misma postura que presenta Francis Bacon a lo largo de su obra y que dará pie a la revolución científica: que se necesita recopilar muchos datos antes de sacar conclusiones respecto de la naturaleza del Mundo¹⁰². Según Toulmin, los filósofos renacentistas van a abordar sus investigaciones de manera práctica, y sólo hasta inicios del siglo XVII surgirán las perspectivas puramente teóricas y abstractas (como las de Galileo y Descartes). Siguiendo esta corriente, el tratado de Pietro Aaron (“Il Toscanello”) no puede dar reglas generales para la conducción de voces o el contrapunto (más allá de reglas muy básicas; e.g. evitar el tritono si su presencia no es en realidad necesaria), pero brinda una tabla con 109 combinaciones armónicas (i.e. acordes) para progresiones a cuatro voces. Hay un espíritu proto-científico que busca recolectar datos para eventualmente deducir alguna regla general, y que, aunque no puede dar cuenta de sus razones, es bien práctico y funcional. Esta racionalidad tradicional aun no puede construir leyes: aun no existe una “naturaleza musical”, porque aun no existe un objeto musical concreto.

Recopilación de nueva información, consejos y reglas para casos concretos, permitiendo (con medida) la invención. Todo esto anclado a una sólida formación tradicional que aun considera la gamut como la propone Güido D’Arezzo, y que aun observa la división del monocordio como principio para la obtención de los intervalos. Aun se comentan los modos eclesiásticos y su uso correcto. Pero, se advierte la inclusión de máquinas/instrumentos en la práctica. Esto va a ser de fundamental importancia para los tratadistas de la siguiente generación.

Hacia la segunda mitad del siglo XVI aparecen tres tratados de suma importancia. Primero abordaremos el de Nicola Vicentino, que ya desde el título advierte un cambio de actitud y una perspectiva distinta en la teoría musical, pues introduce el concepto de

101 Iler, D. (2015). *Václav Philomathes’ Musicorum Libri Quattuor (1512): translation, commentary, and contextualization*, University of North Texas, p. 163.

102 Toulmin, S. (1990). *Cosmopolis: the hidden agenda of Modernity*, The University of Chicago Press, p.74: “No doubt, all science called for empirical study. But the aim of this empirical work is not, as Francis Bacon had taught, to accumulate a mass of “factual data” without which no future theory can display its merits: rather, it is to assemble the material needed in order to spot the “clear and distinct ideas” that God’s creative action has embodied in each fresh field of scientific experience.”

“modernidad” en la investigación musical: “L’antica musica ridotta alla Moderna prattica”. Vicentino va a exponer, tal como los tratados anteriores, una parte especulativa y otra práctica. Advierte el autor que la música es universal a todos los humanos, pero que no todos los pueblos han alcanzado la “perfección musical” (que, obviamente, considera que sólo se conoce en Europa). Comenta que es posible escuchar música imperfecta y considerarla correcta por falta de una correcta educación del oído¹⁰³. Este va a ser un tema común en Zarlino y en Galilei; como mostraremos más adelante. Vicentino va a postular una “ciencia”, cuyos principios llegan “a través de las demostraciones y sólidas argumentaciones, a la claridad de la verdad”¹⁰⁴. Razonamiento, casi ciencia. El eje central del tratado de Vicentino consiste en la idea de que aun hay música por descubrir, en una noción de *progreso* en la música. Este progreso se va a alcanzar por dos vías: por un lado, con la invención de nuevas máquinas musicales, que puedan realizar los tonos que él va a encontrar con su idiosincrática forma de dividir el monocordio¹⁰⁵, y que son necesarias porque sólo a través de ellas pueden los cantantes aprender a cantar los nuevos sonidos microtonales. Por otro lado, estos nuevos sonidos van a requerir nuevos signos para ser escritos, y por lo tanto, se entiende que la notación de la música no está ya completa, sino que sigue en formación¹⁰⁶. Como con Philomathes, la notación va a ser el elemento que impulse el desarrollo de nuevas posibilidades musicales (tanto la notación musical como la notación gráfica que se hace de las divisiones del monocordio).

Unos años antes Zarlino ya muestra la misma actitud: reverencia por el pasado, pero curiosidad por los descubrimientos nuevos. También va a proponer una máquina/instrumento musical con sonidos nuevos, y va a abogar por una racionalidad con pretensiones de ciencia: si va a construir los nuevos sonidos que conformarán la nueva música, debe primero entender los principios que generan dichos sonidos; de lo contrario,

103 Vicentino, N. (1555). *L’antica musica ridotta alla Moderna prattica*, p. 7a.

104 Ibid., p. 2b.

105 Ibid. p. 13b. Vicentino está dispuesto a reducir o aumentar los intervalos (¡incluso las quintas justas!) si esto contribuye a una mayor uniformidad de todo el sistema de tonos, y si dichas alteraciones “no lastiman demasiado al oído”.

106 Ibid., p. 11a. Responde Vicentino a sus detractores, que si los inventores de la notación musical hubiera conocido todas sus posibilidades, la hubieran dado a conocer en su forma final, cosa que claramente no es así.

no podría llamarse un “verdadero músico”. Hay todavía un gran respeto por el músico especulativo, pero estas especulaciones van a ser ahora creadoras de nuevos sonidos. Y es con Zarlino con quien inicia el giro epistémico que caracterizará a la música “moderna”: para él, la ciencia de la música tiene su origen en el oído¹⁰⁷. Sin embargo, considera que la música es noble y cierta en tanto que forma parte de la ciencia matemática¹⁰⁸. Es decir, aunque empieza a haber un cambio de postura que va a volcarse hacia el sonido mismo y hacia la escucha, la música propiamente dicha todavía va a ser, no el sonido ni las piezas musicales, sino la especulación matemática y la representación matemática que pueda hacerse de la música. Esto es típico del paradigma musical desde la antigüedad hasta el siglo XVIII: la música es el discurso matemático que se hace, por así decirlo, de manera musical, o sobre la música. La música no sólo descansa sobre un andamiaje matemático robusto, sino que ella misma (la “verdadera” música) es ese mismo andamiaje. Esa era la perspectiva tradicional respecto de la música que, sin embargo, empieza a cambiar a partir de la segunda mitad del siglo XVI, a través de la concepción del oído como origen real de la “ciencia” musical; y aunado al oído, la categoría del placer de la música.

Esto, ciertamente, va a generar todo tipo de inconsistencias y contradicciones. Quisiera profundizar en una de ellas, porque me parece notable: es muy probable que la categoría de “ruido”, en relación a lo musical, sea un resultado de la música capitalista. Lo que acabo de decir debe tomarse con extrema cautela, y el tema amerita una investigación aparte. Pero es verdad que, en todos los tratados que he leído, el término “ruido”, dentro del contexto de la música, no aparece por primera vez sino hasta 1782¹⁰⁹. El libro en cuestión es “La scienza de’suoni, e dell’armonia”, de Giuseppe Pizzati. Para ese entonces, la teoría musical estará invadida por explicaciones acústicas. No es necesario adelantarnos. Pero es notable que sólo hasta que existe una explicación física del fenómeno sonoro con la que se

107 Zarlino, G. (1558). *Le Istitutioni Harmoniche*, p. 3.

108 Ibid. p. 4.

109 Es verdad que existen instancias anteriores que hablan de sonidos desagradables, como en el prólogo a las *9 Partien auf die Viola Paradon* (c. 1700) de Johann Georg Krause, donde dice que, de no tocarse con la técnica adecuada, el instrumento produce “muchos zumbidos y pitidos inaudibles” (el original: “viele Summen und unvernehmliches Bethöne”), pero no atina a referirse a estos sonidos como “ruidos”, y entiende que son fallos en la técnica instrumental, y que no causan placer.

pretende explicar el placer que la armonía consonante causa en el oído (y vemos que ahí ya están integrados los conceptos que apenas empiezan a formarse durante el siglo XVI), sólo hasta ese momento se puede articular la categoría del ruido, explicada en términos físicos. Entre la publicación de los tratados de Rameu (1722) y el libro de Pizzati, algunos autores hablan de “disonancias” que pueden resultar perturbadoras, como el disparo de una pistola; pero no atinan a nombrar dichos sonidos como “ruidos”, sino como sonidos “confundidos”¹¹⁰. Es verdad que todos los autores contemporáneos y anteriores a Zarlino van a declarar que sólo los intervalos que se pueden obtener a partir de la división del monocordio pueden constituir el universo de la música. Pero también es verdad que la música vocal, buscando una suerte de realismo al poner en música las palabras y conceptos de la poesía, admitía imitaciones de la naturaleza y de los sonidos que podríamos considerar como ruidos. Esto va a ocurrir también en la música instrumental posterior, donde se admiten imitaciones de disparos, batallas, tormentas, perros, pájaros (que, como ya vimos, según la teoría musical, no podrían “cantar”, como tampoco lo puede hacer una trompeta), e incluso, se admiten los ruidos mismos (como en la *Sinfonia di caccia* de Leopold Mozart, que requiere disparos de escopetas)¹¹¹. Vincenzo Galilei aborda el tema de este tipo de imitación naturalista en la música de su tiempo (en su caso, de cómo la música imita lo que las palabras expresan), pero hablaré de él en la siguiente sección; baste decir que le parecía un error y una impertinencia. Por ahora, podemos volver a Zarlino para ver cómo la diferencia entre música y ruido no está del todo definida. Zarlino habla del “maravilloso artificio”¹¹² de los grandes poetas. Dice que la gran poesía hace uso de la música, pues ajusta las palabras a partir del número, en términos de ritmo, metro, y entonación. Incluso cita a Platón, quien dice en el *Gorgias* que si se quita el número y la

110 Turner, W. (1724). *Sound anatomized, in a philosophical essay on Musick*, p. 8.

111 Existen obras que hacen uso de ruidos o hechos sonoros que consideraríamos ruidosos, como la *Battalia à 10* de Biber, la *Kindersinfonie* (de autoría desconocida, atribuida tanto a Leopold y Wolfgang Mozart, como a Joseph y Michael Haydn, y a Edmund Angerer, entre otros), la ya mencionada *Jagdsinfonie* de Leopold Mozart (que incluye disparos de escopeta), las *Estaciones* de Vivaldi (que incluyen referencias a sonidos naturales, como ladridos de perros y tormentas), etc. Es decir, el uso de los sonidos que no son musicales también formó parte de la creación musical desde al menos el siglo XVII.

112 Sobre este punto, recomiendo ampliamente el libro de María José Vega Ramos, *El secreto artificio* (1992).

medida a la poesía, esta no sería diferente del hablar rústico y popular. Es decir, la música, aplicada a la palabra, crea la poesía. Luego habla de Virgilio, el prototipo del gran poeta, de quien dice que en su poesía acomoda la propia *sonoridad* del verso de tal manera, que pareciera que con el *sonido* de las palabras pone delante de nosotros las cosas de las que habla. Acto seguido, pone como ejemplo cuando Virgilio habla de la guerra. Pero, ¿no son los sonidos de la guerra, de hecho, ruidos? ¿No sería ruido, también, el sonido del mar? Entonces, ¿cómo es posible que el más grande de los poetas pueda crear la más bella poesía, y la más bella música, al producir, musicalmente, ruidos? ¿Es que Zarlino nos está proponiendo que la aplicación más preciada de la música, la de regular la poesía, también puede generar ruido y seguir siendo música? Pero, ¿qué no la música debería, según sus contemporáneos, sus antecesores, y prácticamente todos sus sucesores teóricos musicales hasta el siglo XX, construirse a partir de los sonidos consonantes, que son, además, los únicos que dan placer al oído? También es cierto que, según la leyenda, Pitágoras descubrió las proporciones de los sonidos armónicos al analizar no los sonidos agradables de las cuerdas de una lira o un monocordio, sino los golpes de unos martillos. Y Rameau asegura que es posible escuchar las vibraciones armónicas consonantes del cuerpo sonoro que se producen al golpear unas pinzas colgadas¹¹³. Quizás esto sólo sea una paradoja interesante, pero desde ahora puedo proponer como primer resultado de este trabajo la necesidad de una historia del ruido y su relación con la música, no en el siglo XX, sino desde la antigüedad. Una historia de la categoría “ruido”. Porque, si antes del siglo XX el ruido no existía tal como lo conocemos ahora, ¿cómo podríamos asignarle un carácter subversivo antes de dicho siglo?¹¹⁴ Y si el ruido fuera, de hecho, un subproducto de la evolución de la lógica mercantil actuando en la música, si fuera un producto del capitalismo musical, ¿cómo podríamos asignarle un valor político de resistencia ante dicha forma de racionalización?

113 Rameau, J.P. (1737). *Generation harmonique*, p. 17-18.

114 Aquí estoy pensando, obviamente, en el trabajo de Attali. Existen alusiones al ruido que datan desde la antigüedad: Séneca habla de los ruidos en su ciudad, lo mismo Marco Valerio Marcial, y Dante comenta que el ruido es un invento del demonio. Pero estos ruidos tienen que ver con el “clamor de voces”, con gente gritando, no con sonidos de la naturaleza, o con sonidos musicales. De nuevo, no sólo es interesante notar que existen obras que aluden al ruido sin ser ellas mismas “ruidosas”, sino que el concepto del “ruido” no aparece en las reflexiones sobre música hasta muy tarde en el siglo XVIII.

Creo que estas reflexiones podrían abrir perspectivas novedosas sobre el ruido y su relación con la música.

Realismo de la música que va a volcar su atención hacia el sonido y la percepción que de este tiene el oído; investigación en busca de sonidos (tonos) nuevos, derivados de la construcción de máquinas/instrumentos musicales: quien va a tener una actitud crítica ante esto va a ser Vincenzo Galilei. En primer lugar, va a poner en duda el procedimiento a través del cual sus contemporáneos construyen consonancias. De manera muy ingeniosa, Galilei demuestra que, tal como se temperaban los instrumentos en su tiempo, las consonancias no podían ser perfectas: muestra una serie de terceras menores paralelas, y demuestra que ninguna de ellas tiene la misma magnitud, por lo que al menos dos de esas terceras menores no son en realidad terceras menores¹¹⁵. Lo mismo pasa con las quintas justas paralelas. Galilei observa que, a partir del razonamiento que desplegó anteriormente, es imposible que todas las quintas de su ejemplo sean cada una de la misma magnitud. Con esto demuestra que los contrapuntistas de su tiempo utilizan, en realidad, consonancias falsas, lo que le parece una “impertinencia”¹¹⁶. Dice que confunden lo que está escrito en el papel con la música que suena. Esta observación me parece de particular importancia: aquí inicia, en realidad, la primacía de la partitura sobre cualquier otra forma de creación y transmisión de la música. Otra vez la notación entra en juego, y al volverse algo que sustituye a la “cosa real” que representa, empieza a volverse un fetiche. Además, considera que las “reglas inviolables” que utilizan los contrapuntistas son, en realidad, arbitrarias: no tienen ningún fundamento en realidad alguna, y más bien funcionan en contra de la perfección de las “armonías y melodías verdaderas”¹¹⁷. Y sitúa esta práctica en el tiempo: dice que el modo de hacer música, sonando varias melodías al mismo tiempo, como se hacía en su época, había empezado apenas hace 150 años. Esto colocaría el inicio de la práctica polifónica a la que él se refiere en la década de 1430, que se aproxima bastante al tiempo que hemos identificado como el inicio del capitalismo. Sin embargo, sabemos que la polifonía es mucho más antigua. Entonces, ¿a qué práctica se está refiriendo? Me parece

115 Galilei, V. (1581). *Dialogo della musica antica, et della moderna*, p. 10.

116 Ibid., p. 81.

117 Ibid.

que habla de la práctica que concibe la polifonía desde el instrumento (en concreto, el laúd o los instrumentos de cuerda). Galilei dice que:

“De los instrumentos de cuerda, similares al Epigonio & Simico, o iguales, surgió, si no me equivoco, la manera actual de componer y cantar estas melodías juntas en consonancia: ya que al estar en tal instrumento esa cantidad de cuerdas en la manera y disposición que se ha demostrado anteriormente, los citaristi de aquellos tiempos comenzaron, ya sea a superar a los citaredi en alguna parte, o a escapar de la obligación de tener un cantante constante con ellos para la perfección de la melodía que unía la voz de este. Uno y el instrumento de aquel, comenzaron, digo, con la poca luz que tenían sobre música, sin ningún respeto por las leyes de Terpandros u otros legisladores de autoridad aprobados, a andar investigando una manera en que pudieran sin su ayuda deleitar de alguna manera el sentido del oído con el simple sonido del instrumento. Y para colorear este diseño, juzgaron eficaz a través de la diversidad de consonancias y acordes, que en el pasado no eran aprobados por nadie con un intelecto avanzado (para el propósito que hemos dicho), pero muy y con justa causa aborrecidos, por saber muy bien que la consonancia tenía la capacidad de afinar las mentes tranquilas de los oyentes, sobre lo cual razona así el Filósofo. Pero quitando la erudición artificial de los instrumentos musicales y de tales ejercicios, y siendo la música artificial la que sirve a las interpretaciones, de modo que quien la usa en ellas no busca ningún fin virtuoso, sino dar placer a quien la oye, y que este placer todavía se hace vilmente: por eso afirmamos que tales ejercicios no son de hombres libres, sino de artesanos serviles y mecánicos. Dicho un poco más arriba, las armonías afectuosas deben usarse para la disciplina, y las activas y seductivas deben escucharse a través de otros que las cantan y las tocan para mantenerse en la ociosidad, relajar el alma y calmarse de las negociaciones. Sin embargo, procedieron a investigar a los citaristas requeridos por la citada obligación, por la indisposición de sus voces; por cuyo defecto se vieron privados de la parte más noble, importante y principal de la música, que son los conceptos del alma expresados a través de las palabras, y no los acordes de las partes como dicen y creen los practicantes modernos; que tienen su razón esclavizada a sus apetitos. Entre los griegos no se encontró que los poetas y músicos fueran sirvientes de los compositores y cantantes prácticos”^{118 119}.

Casi como si citara a Adam von Fulda, Galilei observa que la polifonía de su tiempo se deriva de la manipulación de las máquinas musicales (i.e. los instrumentos), es decir, de una práctica empírica, no guiada por la razón y el estudio (abstracto, matemático), y que ha alterado la manera en que la música de su tiempo se compone. Esta observación es notable,

¹¹⁸ Ibid., pp.82 – 83.

¹¹⁹ Debo admitir que es difícil abordar el texto de Galilei porque, debido a su lugar en la historia de la música y la presentación de sus ideas, nunca estoy seguro si está hablando en serio o si está siendo irónico.

puesto que parece predecir lo que Campion publicará en 1716, a saber, su tratado de acompañamiento, donde despliega su “regla de la octava”, que contiene, efectivamente, reglas heurísticas de elaboración armónica sobre un bajo dado, derivadas de la práctica instrumental del laúd.

Pero no sólo eso: esta práctica contrapuntística, dice, es mero entretenimiento para los curiosos¹²⁰, y fuente banal de placer para los ociosos. Para Galilei¹²¹, la música no va a ser fuente de placer en tanto que esté bien hecha. Más bien, la práctica contrapuntística, que le parece caprichosa e irracional, tiene como único objetivo causar placer en el escucha, a través del entretenimiento. Otra observación notable, pues pareciera que apunta a esa gran forma de entretenimiento musical que surgió poco después de su muerte: la ópera.

Vimos que hacia finales del siglo XV y durante el siglo XVI comienza a darse un giro en torno a la teoría de la música. La racionalidad tradicional no va a ser suficiente para regular las nuevas prácticas contrapuntísticas. El control de la armonía que va a resultar del contrapunto va a requerir de nuevas regulaciones, construidas, primero, a partir de razonamientos a modo, y después, a partir de las prácticas instrumentales. Es decir, va a surgir un *racionalismo* musical, que va a entrar en constante diálogo con los nuevos practicantes de música; no ya expertos eclesiásticos, ni miembros de la clase dominante, sino más bien músicos diletantes que se irán profesionalizando. Con esto quiero decir que, de alguna manera, las relaciones estamentales que existían en la práctica musical se van a ir rompiendo, y los nuevos tipos de relaciones sociales en el ámbito de la música práctica van a afectar el devenir de la teoría musical. Dos consecuencias principales fueron, por un lado, la necesidad de manuales y consejos de contrapunto para las nuevas generaciones de músicos aprendices. Y por otro lado, el surgimiento de una música de entretenimiento no

120 En su libro *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment* (1993), Thomas Christensen hace una interesante observación: a partir del estilo con el que Newton escribe su *Óptica*, se invita al público a realizar, o al menos a ver cómo se realizan, los experimentos científicos. Dichos experimentos, antes que tener algún uso práctico, podían mostrarse en entretenidos espectáculos públicos. Lo mismo pasó con el galvanismo (que inspiró al Frankenstein de Mary Shelley), y las demostraciones públicas de Humphry Davy y Faraday. Helmholtz hace una observación similar sobre la polifonía: que seguramente su éxito y evolución histórica dependió, en sus inicios, en que debía ser una curiosidad, una novedad entretenida, el hecho de poder escuchar dos melodías a la vez.

121 No puedo dejar de hacer la comparación entre Galilei y Marx: ambos observan los medios de producción de su tiempo, los ponen en duda, los critican, y obtienen predicciones que terminan por cumplirse.

rústica, sino más bien refinada, que se desarrolla en función de su aceptación social y eventual posibilidad de remuneración¹²². El surgimiento de estos nuevos músicos, y de nuevas obras que, además, se imprimían de modo comercial¹²³, posibilitó la recopilación y estudio de casos de “buena práctica”. Se va a formar un corpus para su análisis, de modo que pueda deducirse algún principio fundamental, científico, para la música. ¿Y cómo se va a identificar esta “buena práctica”? Pues por el placer que causa al oído. No sólo al oído del músico experto, sino del público que oye música. Contradicción extraña: la música se discierne como “buena” a través del oído, pero se estudia a través de la notación. Van a ser el papel y las notas en la partitura -y no los sonidos mismos- los que van a posibilitar alguna generalización de las “leyes naturales” de la música. En este sentido, la partitura finge como la música misma, volviéndose un fetiche: no se estudian en realidad los sonidos (pues ya nos advirtió Galilei que, debido a la naturaleza del temperamento de su tiempo, lo que está escrito en la partitura no es, en realidad, lo que escuchamos), sino la relación de signos sobre el papel. Es sobre la partitura donde va a comenzar el proceso de cientifización de la música, donde va a surgir el cientificismo musical. Pero aun no su naturalismo, pues, después de todo, la música sigue siendo lo que escucha: es la conjunción de sonidos que dan placer al oído.

Después del tratado de Galilei, hay un cambio drástico en los tratados del siglo XVII. Prácticamente todos los tratados van a ser de corte práctico. Caccini¹²⁴ va a declarar que el contrapunto tiene sus límites, pues suele oscurecer el texto, y que, usualmente, obedecer los preceptos del contrapunto no permite expresar los conceptos de la poesía, pues restringe los posibles efectos del canto, y por lo tanto, los posibles afectos en el escucha. Caccini nos asegura que ni el mejor contrapunto del mundo puede competir con una pieza compuesta con buen juicio y cantada por una bella voz. Aboga, pues, por un discurso de jurisdicción: si el compositor tiene buen gusto, puede romper las “reglas” del arte.

122 Bernstein, J.A. (2001) *Print culture and Music in Sixteenth-Century Venice*, Oxford University Press, p.99: “With the commercialization of music printing, they no longer had to rely solely on their immediate circle of patrons for the circulation of their music. In addition to retaining the existing patronage system as their primary means of support, they could now seek out other patrons to supplement their income”.

123 Ibid., p. 100.

124 Caccini, G. (1601). *Le Nuove Musiche*.

Descartes¹²⁵ va a intentar dar una justificación científica a las reglas de contrapunto ya desarrolladas durante el siglo pasado. Con esto va a inaugurar el programa para la teoría musical del siglo XVII: encontrar para la composición musical un discurso de veridicción; si es posible, demostrando que el juicio de jurisdicción de su tiempo tiene, en realidad, fundamentos científicos demostrables. La definición general que el siglo XVII va a crear para la música va a tratar de unir, al menos de modo provisional, ambos tipos de discurso: “la música es una divina ciencia¹²⁶, dada al hombre por dios, que considera y evalúa con el sentido y con la razón los diferentes sonidos que agradan al oído¹²⁷”. Ciencia dada al hombre, es decir, capacidad de juicio, forma de conocimiento. Sea lo que sea la música, nosotros sabemos identificarla, al menos de manera inconsciente. Música será todo aquello externo a nosotros que se apegue a dicha forma de conocer. Esas cosas externas, esos fenómenos, deben tener, todos, ciertas propiedades generales. Encontrar dichas propiedades generales de los hechos musicales será el objetivo del siglo: el discurso de veridicción musical. La teoría musical de la época se va a concentrar, por lo tanto, en aquello *con* lo que se *hace* la música.

Se plantean la música como aquello que se hace con los signos para escribir la música, que sirven para regular al canto y perfeccionarlo. Son, por así decirlo, silabarios, diccionarios que explican lo que un músico se encontrará en una partitura. También contienen ejemplos de contrapunto, y reglas que aun son divergentes entre tratados, pero que cada vez son más homogéneas, y que quieren ser reglas generales. Ocurre, durante el siglo XVII, una especie de estandarización de la escritura musical. Y esto tiene sentido, pues ya Galilei nos advertía que, para los músicos prácticos, la partitura era en realidad la música. En tanto que los tratados buscan ser más bien prácticos, el monocordio y las consideraciones respecto a sus divisiones desaparecen. Todavía se utiliza la solmización de la Gamut, pero poco a poco se adopta el cifrado con letras para designar a las notas, que se muestran en las diferentes claves, en escalas mayores y menores. La mención de los antiguos modos eclesiásticos también desaparece casi por completo: cuando se mencionan,

125 Descartes, R. (1618). *Compendium Musicae*.

126 Playford, J. (1655). *An introduction to the skill of Musick*.

127 Nivers, G. (1667). *Traité de la composition de musique*.

suele ser de modo muy general, y se abordan principalmente los supuestos afectos que tenía cada uno de ellos. Los términos “composición” y “contrapunto” siguen siendo sinónimos, y va conformándose la idea del Sujeto Musical, del Tema, como elemento fundamental de la música y de la invención compositiva¹²⁸.

El siglo XVIII va a completar el programa de naturalización de la música. Ya desde el inicio del siglo, tanto Kuhnau¹²⁹ como Werckmeister¹³⁰ comprenden que existe una “triada harmonica”, y que sus componentes pueden aparecer en desorden sin que esto altere su identidad (lo que hoy comprendemos como “inversión”). Campion publica, como mencioné antes, su “regla de la octava”¹³¹, que también aborda, de alguna forma, la manipulación de acordes y sus inversiones. A diferencia de Kuhnau y Werckmeister, Campion proporciona una regla para la progresión de acordes: le preocupa mostrar cómo debería ser el movimiento de una triada armónica a otra, del modo más lógico y económico. Ya existe, pues, una suerte de discurso científico, mecanicista, de la música, del comportamiento de los sonidos que se escriben en la partitura (porque ahora son las notas en la partitura las que conforman el universo sonoro de la música). *Racionalismo científicista*, porque, en realidad, todo esto todavía es pura convención. La triada y la regla de la octava se han deducido de la observación de la música escrita, creada por los compositores; pero no explican ningún fenómeno *natural*. Ese es también el propósito de Fux en el “*Gradus ad Parnassum*” (1725): encontrar en el análisis de los casos particulares de contrapunto, una ley general que pueda dar cuenta de todos, que los unifique en una sola teoría, que sea fácil de enseñar y de comprender. Es interesante notar que Fux declara, en el prefacio de su libro, que ya en su época los compositores escriben sin seguir regla alguna, que cada quien hace lo que le place¹³². Esto no sólo nos recuerda, de nuevo, a Adam von Fulda (“en tanto que cada cuál prefiere a su propio maestro, existen tantos hombres

128 Parran, A. (1639). *Traité de la Musique theorique et pratique, contenant les preceptes de la Composition*, p. 95. Este texto es el más antiguo que pude encontrar donde la palabra “composición” se utiliza en el título. En la página referida, Parran habla de la fuga y las entradas del sujeto en cada una de las voces.

129 Kuhnau, J. (1703). *Fundamenta compositionis*, manuscrito, p. 16.

130 Werckmeister, A. (1707). *Musicalische Paradoxal-Discourse*, p. 50.

131 Campion, F. (1716). *Traite d'accompagnement et de composition selon la regle des octaves de musique*.

132 Fux, J.J. (1965). *Gradus ad Parnassum*, W.W. Norton & Company, p. 17.

distintos con diferentes teorías sobre la composición como maestros en el mundo” y “a aquel que prefiera seguir una práctica irregular en vez de obedecer a la verdad, sepa que los compositores del futuro serán mimos y bufones”¹³³), sino que hace patente lo que ya se dijo antes: que el placer del oído va a ser un elemento central en la concepción teórica de la modernidad. Lo más que estas teorías pueden acercarse a la naturaleza es a través de la noción del genio. Es decir, el genio es una especie de conducto que sabe conocer y plasmar en sus obras el deber ser de la naturaleza de las mismas. Si bien esta noción fue elaborada por Kant¹³⁴ hacia finales del siglo, es claro que todos los autores que hemos abordado entienden que la creación musical requiere cierta genialidad¹³⁵, que funciona del modo en que Kant describe.

La cientifización de la música también se va a dar en el terreno de la acústica. Los compositores ya descubrieron la triada armónica, que asumen como tal porque puede deducirse de las reglas de contrapunto, y el juicio sensible la encuentra como una estructura musical absolutamente consonante. La ciencia va a explicar por qué el oído, el juicio sensible, encuentra algunos sonidos como consonantes y otros como disonantes. La explicación de la época es de corte corpuscular: los sonidos excitan los átomos del aire; si los sonidos están en cierta relación entre ellos, su movimiento será uniforme, y esa uniformidad, al golpear el tímpano del oído, causará un efecto placentero. Pero si los sonidos no están en la relación correcta, excitarán a las moléculas del aire de modo que sus movimientos no serán uniformes sino caóticos y contradictorios, y ese tipo de golpeteo de los átomos del aire lastima al tímpano, causando la sensación que identificamos con la disonancia¹³⁶. Quizás si la “*Óptica*” de Newton no hubiera sido tan exitosa, la teoría corpuscular de la transmisión del sonido y su papel respecto al juicio de las consonancias no

133 Slemon, J. (1994). *Adam von Fulda on Musica Plana and Compositio. De Musica, Book II: A translation and commentary*, The University of British Columbia, p. 201

134 Kant, I. (1876). *Crítica del juicio* (A. García Moreno & J. Ruvira, Trad.). Librerías de Francisco Iravedra, Antonio Novo. (Obra original publicada en 1790), p. 133: “El genio es el talento (don natural) que da al arte su regla. Como el talento o el poder creador que posee el artista es innato, y pertenece por tanto a la naturaleza, se podría decir también que el genio es la cualidad innata del espíritu (ingenium), por la cual la naturaleza da la regla al arte”.

135 Fux, J.J. (1965). *Gradus ad Parnassum*, W.W. Norton & Company, p. 19: “For musicians and poets are born such”.

136 Turner, W. (1724). *Sound anatomized, in philosophical essay on Musick*, p. 4.

hubieran sido tan populares. Hay que admitir que casi logra adivinar el fenómeno de la suma de ondas.

Rameau va a ser quien logre llevar el programa iniciado por Descartes a su culminación: con su teoría del “bajo fundamental”, que posteriormente justificará con la observación de lo que él llamó el “cuerpo sonoro”¹³⁷, va a encontrar el fundamento para la triada armónica *en un fenómeno natural*¹³⁸. Y si bien la teoría de Rameau tiene muchas lagunas, fallas, y equivocaciones¹³⁹, lo cierto es que, a este respecto apunta en la dirección correcta: los sonidos no son fenómenos puros, atómicos, sino que son fenómenos armónicos, conformados por lo que hoy llamamos *parciales*, y que es en la estructuración de ese espectro armónico de parciales en donde se encuentra el fundamento de la triada armónica, que ahora será triada *natural*^{140 141}. Al fin la teoría musical adquiriría un anclaje sólido en la realidad física. Ya no sólo será *racionalista*, ni *cientificista*, ahora también será *naturalista* (porque esa naturalidad es sólo aparente, como el mismo Helmholtz va a declarar en el siglo XIX, ya que se va a interpretar a modo para ajustarse a la teoría armónica preexistente, incluso contradiciendo la verdadera naturaleza de los fenómenos). La música encuentra, para 1750, el discurso de veridicción que va a legitimarla como una disciplina verdaderamente científica, y cuyos principios son necesarios e incuestionables, pues son naturales. Pero esta nueva teoría ya no será una teoría de contrapunto: ahora será un *sistema armónico*. A partir de este momento, todos los tratados de teoría musical (hasta el siglo XX) van a iniciar con una explicación de corte científico sobre la naturaleza del sonido, el modelo de una cuerda tensa explicada como un doble péndulo, el despliegue de la serie armónica y su relación con los diferentes tipos de acordes, etc.

137 Este término, que aparece en su tratado de 1726, será utilizado de ahora en adelante por todos los teóricos musicales que quieran dar cuenta de la armonía musical hasta bien entrado el siglo XIX.

138 Rameau, J.P. (1737). *Generation harmonique*, p. 1: “La armonía que consiste en una mezcla agradable de muchos sonidos diferentes, es un efecto natural, cuya causa reside en el aire agitado por el choque de cada cuerpo sonoro particular”. Mi traducción.

139 Para un análisis detallado de la obra teórica de Rameau, así como de su contexto histórico e intelectual, recomiendo *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment* (1993) de Thomas Chistensen.

140 Rameau, J.P. (1726). *Nouveau Systeme de Musique Theorique*, p. 5.

141 Heck, J.C. (1768). *A complete system of Harmony*, p. iii: “By *natural* Harmony we understand properly the harmonic Trias, i.e. the common Chord” (énfasis en el original).

¿Qué se logró con esto? La reificación de la música, su identificación con un fenómeno natural (lo que en la página 39 expusimos como una de las formas de la *mercantilización*). Si es natural, debe obedecer leyes naturales. Poco a poco, el placer dejará de ser un elemento importante en los tratados de composición y teoría musical: se entiende que el placer que causa la “buena armonía” en el oído es inevitable, pues dicha armonía respondía a una ley natural. Una vez descubierto el principio natural de la armonía, el juicio queda fuera, y por lo tanto, el placer de la escucha. Las estructuras musicales simplemente son como deben ser. ¿Y en qué se diferencia esto de la noción que tenían sobre las consonancias los teóricos del renacimiento? Pues que a partir de ahora la música ya no es una construcción matemática que puede hacerse sonar, sino, más bien, un conjunto de sonidos que pueden explicarse con ayuda de las matemáticas. Giro de 180 grados. Ya no es una construcción intelectual, sino un fenómeno natural. Tal como pasó con la razón gubernamental, a causa de la lógica mercantil. Ahora que la música es algo así como un fenómeno natural que tiene leyes, que obedece a una necesidad, puede hacerse sobre ella un *discurso de veridicción*: ya no será el buen juicio, el entrenamiento de muchos años, el gusto, lo que van a guiar a los compositores o al público.

El problema de la reificación de la música, de su naturalización, no es que no pueda abandonar el uso de la triada natural o de las estructuras tonales. El problema es, más bien, que ya nunca podrá abandonar la perspectiva *racionalista*, *cientificista* y *naturalista*. Todas las corrientes posteriores van a apelar a la naturalidad para justificarse de alguna u otra forma, y en dicha naturalidad encontrarán las leyes de corte *cientificista* que regirán su racionalidad particular. Habrá críticas a la “ciencia musical”, reformas, correcciones, pero jamás una crisis. Así, Pizzati puede criticar a Rameau y a sus seguidores, diciendo que las razones armónicas no son suficientes para explicar el fenómeno armónico: el que la medición de los fenómenos no nos de como resultado números cuya relación sea uniforme, no quiere decir que dichos fenómenos no obedezcan a principios naturales estables¹⁴². Aquí se ve con claridad el cambio de paradigma: la música no se funda en un andamiaje matemático, porque no es un fenómeno "tan puro ni tan simple". O lo que es lo mismo: la

142 Pizzati, G. (1782). *La scienza de'suoni, e dell'armonia*, p. 19.

aritmética básica no es suficiente para explicar el fenómeno natural del sonido en su totalidad. La matemática solamente ayuda a entender mejor los resultados experimentales. El discurso va a evolucionar, pero su veracidad jamás será puesta en duda respecto a sus principios más fundamentales, incluso aunque esto meta en problemas a los nuevos teóricos, que harán todo tipo de retruécanos argumentales para justificar la “naturalidad” de la escala diatónica y de las reglas de contrapunto y de armonía tradicionales.

Los teóricos del siglo XIX se conformarán con repetir las nociones precedentes, mostrando las actualizaciones que crean pertinentes. Helmholtz es quien va a presentar una crítica severa a las nociones teóricas de su tiempo:

“[...] hasta el momento, esta aparente *conexión* entre la acústica y la música ha sido totalmente externa, y debe considerársela más bien como una expresión dada al sentimiento de que dicha conexión debe existir, y no como su verdadera formulación”¹⁴³.

Para Helmholtz, toda especulación sobre la naturaleza de la música, por muy fértil que haya sido, carece de un verdadero fundamento científico, ya que no es en los intervalos, en los acordes, ni en la música donde la teoría musical debe mirar para encontrar su fundamento, sino en la teoría de la sensación de la escucha¹⁴⁴. A partir de un análisis sistemático del espectro armónico, Helmholtz llega a conclusiones interesantes, como a la explicación del color “oscuro” de los acordes menores (de los que admite que no existen en la naturaleza, como Rameau tanto quiso demostrar, sacrificando la consistencia de su aparato teórico). De las propiedades físicas de este tipo de acordes, que no son lo suficientemente divergentes como para “destruir la armonía”, concluye: “De ahí que los acordes menores están especialmente adaptados para expresar oscuridad misteriosa o dolor”¹⁴⁵. Sorprendentemente, Helmholtz concluye que las escalas, los modos, y las armonías no descansan *únicamente* en una ley natural inamovible, sino que también descansan sobre preceptos estéticos que cambian conforme el progresivo desarrollo de la humanidad¹⁴⁶. Pero acto seguido declara que estas decisiones estéticas no han de ser del todo arbitrarias, y que

143 Helmholtz, H.L.F. (1895). *The Sensations of Tone as a physiological basis for the theory of music*, Longmans, Green, and Co., p. 1. Mi traducción.

144 Ibid., p. 4.

145 Ibid., p. 216.

146 Ibid., p. 235.

seguramente se derivan de una ley más general aun desconocida. Argumenta que cada obra demanda cierta técnica para lograr cierto efecto; y que una vez que el compositor ha determinado cuál será la naturaleza de la obra a partir de dicho criterio, las decisiones técnicas han de ser deducibles de modo lógico (algo que, me parece, anticipa la teoría generativa aplicada a la música). La ciencia estética se encargará de estudiar los motivos y reacciones psicológicas, mientras que la ciencia física estudia los medios técnicos para lograr los afectos. Pone de ejemplo la escala diatónica: no es el producto de una ley física, pero sí responde de manera racional y necesaria a las necesidades estilísticas y sensibles que la produjeron. Así se salva todavía la visión racionalista, científicista, y naturalista, aunada con la noción del progreso. Es interesante notar que, de todos modos, apunta a que la noción de “centro tonal” es parte esencial de la percepción musical: que el oído nota cuando cierta nota es la tónica, que la idea de que algunas notas en una melodía están desafinadas obedece a dicha sensación *natural* de centro tonal, y que la tonalidad es necesaria para el juicio y la coherencia meramente musical/instrumental cuando la música no cuenta con elementos extramusicales como la palabra¹⁴⁷.

Algunas observaciones de Helmholtz son criticables, o simplemente falsas. Sin embargo, hay una en particular que me parece de gran interés, que habla específicamente de la armonía moderna, cuyo origen él sitúa al rededor de 1650, y que considero ya propiamente motivada por la lógica capitalista:

“Con este sistema tonal, que permite una gran riqueza de forma con consistencia artística estrictamente definida, se ha vuelto posible la construcción de obras de arte de mucha mayor extensión, y más ricas en forma y en partes, más energéticas en expresión que cualquiera producidas en épocas anteriores, por lo que no estamos de ninguna manera inclinados a discutir con los músicos modernos al considerarlo el mejor de todos [los sistemas de composición], dándole su atención de manera exclusiva. Pero científicamente, cuando procedemos a explicar su construcción y mostrar su consistencia, no debemos olvidar que nuestro sistema moderno no procede de una necesidad natural, sino desde un principio de estilo elegido libremente; que paralelamente, y antes de él, otros sistemas tonales han sido desarrollados con otros principios, y que en cada uno de ellos

147 Ibid., pp. 240 – 243.

las cumbres más altas de la belleza han sido alcanzadas, a través de la exitosa solución de otros problemas”¹⁴⁸.

¿No nos recuerda esto a la consideración que tiene Marx del sistema capitalista al inicio del “*Manifiesto del partido comunista*”?¹⁴⁹ Ciertamente, ningún otro orden social ha podido organizar el trabajo como lo ha hecho el capitalismo, que ha creado no sólo las maravillas más impresionantes de toda la historia, sino también la más grande riqueza. La armonía, es decir, el pensamiento musical capitalista, ha logrado (según Helmholtz) lo mismo en la música.

En el siglo XX habrá algunos ajustes a estas percepciones. Busoni (1907) observa que el sistema tonal no es más que un conjunto de signos que remplazan aquello que pretenden representar¹⁵⁰, dando cuenta del carácter fetichista de la notación. Sin embargo, aunque diga que el creador es creador de sus propias leyes, y que dichas leyes sólo deben utilizarse para cada obra particular y jamás volverse a usar (para así no repetirse), Busoni apela a una “armonía universal”, a un algo allá afuera que es la base de toda la música “verdadera”. Noción mística, propia de su tiempo. Schenker (1910) va a separar de una vez por todas la práctica del contrapunto y de la composición: no son la misma cosa. Esto ya no tiene importancia, porque el contrapunto ya no es lo que regula la teoría musical, sino la armonía. Schönberg (1911) va a declarar que el “tono” es el *material* de la música. Por lo tanto, todas sus propiedades y efectos deben ser consideradas como adecuadas para el arte. Y una de sus propiedades más importantes es su “serie armónica”¹⁵¹. A partir de ahí definirá consonancia y disonancia; pero también, la escala diatónica. En fin, continúa, a su manera (y a pesar de algunas dudas), con las mismas nociones fundamentales de la armonía

148 Ibid., p. 249. Mi traducción.

149 Marx, K. & Engels, F. (1848). *Manifiesto of the Communist Party*, p. 16: “The bourgeoisie has disclosed how it came to pass that the brutal display of vigour in the Middle Ages, which reactionaries so much admire, found its fitting complement in the most slothful indolence. It has been the first to show what man’s activity can bring about. It has accomplished wonders far surpassing Egyptian pyramids, Roman aqueducts, and Gothic cathedrals; it has conducted expeditions that put in the shade all former Exoduses of nations and crusades”.

150 Busoni, F. (1911). *Sketch of a New Esthetic of Music*, G. Schirmer, p. 24.

151 Schönberg, A. (1983). *Theory of Harmony*, University of California Press, pp. 19 – 21.

entendida como ciencia. Su alumno, Webern (1933), va a adoptar una postura naturalista derivada del pensamiento de Goethe:

“Goethe ve al arte como producto de la naturaleza en general, que toma la forma particular de naturaleza humana. Es decir, no hay contraste esencial entre un producto de la naturaleza y un producto del arte, sino que todo es similar, que lo que consideramos y llamamos una obra de arte básicamente no es más que un producto de la naturaleza en general”¹⁵².

Para Webern es importante reconocer (aun más, *creer*) que “la música es la ley natural relacionada con el sentido del oído”¹⁵³. Igual que Schönberg, considera que las escalas, los modos, y todas las estructuras de la música occidental devienen de la serie de armónicos desplegada por los tonos musicales.

El famoso libro de Russolo (1913) introduce de lleno el concepto de “ruido musical”, volviendo a lo que yo he calificado como un subproducto de la lógica capitalista en la música el nuevo protagonista. Él observa que la evolución histórica de la música “es comparable con la multiplicación de las máquinas, que en todas partes colaboran con el hombre”¹⁵⁴, cosa que ya mencioné arriba, y que Galilei y otros habían observado antes. Esto me parece, pues, un elemento fundamental de la lógica capitalista en acción en lo que respecta a la música. Russolo también va a adoptar el discurso del progreso y del *naturalismo*: históricamente, la música siempre ha tendido hacia una mayor complejidad, y los ruidos no son más que sonidos muy complejos, pues tienen un alto contenido de armónicos irregulares¹⁵⁵. Es lógico, entonces, que la música dé el siguiente paso y adopte a los ruidos como nuevos componentes de su universo sonoro. Ahora bien, si los sonidos enarmónicos (i.e. cuyos armónicos no son múltiplos simples de la frecuencia fundamental, y por lo tanto, no son considerados tonos musicales, sino, ruido) existen en la naturaleza, ¿por qué no deberíamos utilizarlos para hacer música?¹⁵⁶

152 Webern, A. (1963). *The Path to the New Music*, Universal Edition, p. 10. Mi traducción. Nótese la similitud con la noción de “genio” de Kant.

153 Ibid., p. 11.

154 Russolo, L. (1986). *The Art of Noises*, Pendragon Press, p. 24. Mi traducción.

155 Ibid., p. 39.

156 Ibid., p. 63.

Adorno (1938) habla sobre el carácter fetichista de la música popular. Si bien, aborda varios problemas, habla en específico de la reificación de la música y de la “idea” musical: la música es atomizada y se repiten hasta el cansancio (en versiones de arreglos simples, en un estilo que hoy llamamos “muzak”) los temas particulares que hacen identificables a las obras (e.g. el tema de la “Oda a la alegría” del último movimiento de la Novena Sinfonía de Beethoven). Este tipo de arreglos “transforman los bienes culturales en material de entretenimiento al estilo de una canción comercial de éxito”¹⁵⁷. La fetichización que Adorno observa también se da por la repetición incesante de los clásicos de siempre por parte de las orquestas y solistas, quienes logran ejecuciones perfectas, pero drenadas de toda espontaneidad y sentido.

El aspecto más interesante de las observaciones de Adorno, para mi, es su relación con la postura de Pierre Schaeffer (1966). Este último admite que “la correspondencia entre música y acústica es lejana; la experiencia nos prohíbe reducir tan alegremente los hechos de la percepción humana a los parámetros que miden los aparatos”¹⁵⁸. A partir de esta postura, Schaeffer querrá emprender una nueva investigación sobre la música. Sin embargo, desde el comienzo reifica al sonido en el sentido en que Adorno usa el término, al considerarlo como “material”¹⁵⁹, que puede ser estudiado a través de su grabación y repetición, y cuya manipulación constituirá, en buena medida, la composición de una obra. El sonido, entendido como “material sonoro”, es la cosa musical; es lo que antes era el “cuerpo sonoro”, lo que da pie, unidad, y coherencia a la obra. Otro aspecto interesante en el pensamiento de Schaeffer es que considera que el origen de la música no está en la voz, sino los instrumentos. Llega a esta conclusión a partir de una reflexión que hace respecto del Hombre de Neanderthal, de quien durante el siglo XX se creía que no había tenido la capacidad de hablar; esta debe ser la razón por la que considera que su relación con lo musical no se puede dar con el canto, sino con los instrumentos, de los que se tiene evidencia que construía. De ahí, Schaeffer declara que la actividad instrumental es “causa

157 Adorno, T. (1985). *On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening*, en *The Essential Frankfurt School Reader*, The Continuum Publishing Company, p. 283. Mi traducción.

158 Schaeffer, P. (2003). *Tratado de los objetos musicales*, Alianza Editorial, p. 22.

159 Ibid., p. 28.

visible y primera de todo fenómeno musical”¹⁶⁰. Si bien su postura es interesante (y valiosa para mi), se percibe en ella un *naturalismo* y un *cientificismo* que no le permite desprenderse de la lógica de mercado que precede a su pensamiento.

John Cage (quien también sospecha sobre Schaeffer, y a quien juzga demasiado cerca de la tradición anterior) presenta una actitud que también me parece sospechosamente *naturalista*: dejar que los sonidos sean ellos mismos¹⁶¹. No se aleja de la postura que presenta Helmholtz, que ve en la escucha los fundamentos de la música (y no en los sonidos y su manipulación). Por otro lado, el mismo Cage relaciona su práctica musical (probablemente sin saberlo) con la lógica gubernamental que Foucault identifica como liberal, y que se articula desde el capital. Cuando Foucault aborda el asunto de la auto-limitación del gobierno impuesta por la nueva razón de Estado que crea una relación simbiótica con el mercado, este dice: “Toda esta cuestión de la razón gubernamental crítica va a girar alrededor del *“cómo no gobernar demasiado”*. Las objeciones ya no recaerán en el abuso de la soberanía sino en el exceso de gobierno”¹⁶². Pues bien, ¿qué dice Cage respecto de su propia práctica compositiva, y cómo se diferencia de la de Schaeffer?

J.C. - [...] A todo esto, lo que yo quise realizar fue exactamente lo contrario: no repetir una situación a la que estamos habituados y que bien puede seguir siendo lo que es, sin que nos sintamos obligados a intervenir, sino crear una situación totalmente nueva, en que cualquier sonido o ruido pueda acompañar a cualquier otro.

D.C. - Lo que usted llama una situación “experimental”.

J.C. - Sí, en la que nada es seleccionado de antemano, en la que no hay obligaciones ni prohibiciones, en la que ni siquiera hay algo previsible.

D.C. - ¿Una situación de anarquía?

J.C. - ¡Ciertamente! Thoreau lo describió con mucha claridad cuando substituyó aquella máxima de Jefferson, según la cual “el mejor gobierno es el que gobierna lo menos posible”, por la siguiente:

“El mejor gobierno es el que no gobierna absolutamente nada”¹⁶³.

160 Ibid., p. 34.

161 Cage, J. (1981). *Para los pájaros*, Monte Ávila Editores, C.A., p. 50.

162 Foucault, M. (2007). *Nacimiento de la Biopolítica*, Fondo de Cultura Económica, p. 29.

163 Cage J. (1981). *Para los pájaros*, Monte Ávila Editores, C.A., 1981, p. 86. Entrevista, donde J.C. designa a John Cage, y D.C. designa a Daniel Charles.

¿No eran estos últimos compositores partes de un movimiento de ruptura con la tradición? ¿Cómo, entonces, es que fundan su quehacer artístico en los mismos principios que los compositores de la tradición Moderna a partir del siglo XVI? Es claro que, en realidad, jamás hubo una ruptura¹⁶⁴. Podríamos decir que la ruptura fue “solamente” estética; pero también hemos dicho que estética y ética son lo mismo. La aparente ruptura fue más *cosmética*. Ver con claridad la continuidad estético-ética del devenir de la música Moderna desde el siglo XVI hasta la actualidad era uno de los objetivos de este trabajo, en tanto que esto me permitirá plantearme la posibilidad de una música que *no* reproduzca las características capitalistas que son propias de la música Moderna, sin ser engañado por mis propias preferencias estéticas.

Para terminar este resumen sobre el desarrollo de la teoría musical moderna, quisiera presentar una postura que se da desde la neurociencia, y que apela a una necesidad de ciertas características de la música que se identifican con la armonía y el ritmo como fueron desarrollados durante la modernidad, y sobre todo, con el carácter fetichista de la música reificada de la que habla Adorno; además de mostrar un acentuado desprecio por las músicas que, aunque vimos que en el fondo parten de los mismos principios, son consideradas “de ruptura”:

“But considering ancient music’s character does account for why so many of us are literally moved by rhythm; by almost all accounts the music of our distant ancestors was heavily rhythmic. Rhythm stirs our bodies. Tonality and melody stir our brains. The coming together of rhythm and melody bridges our cerebellum (the motor control, primitive little brain) and our cerebral cortex (the most evolved, most human part of our brain). This is how Ravel’s *Bolero*, Charlie Parker’s “Koko,” or the Rolling Stones’ “Honky Tonk Women” inspire us and move us, both metaphorically and physically, exquisite unions of time and melodic space. It is why rock, metal, and hip-hop music are the most popular musical genres in the world, and have been for the past twenty years. Mitch Miller, the head

164 Priest, E. (2013). *Boring formless nonsense: experimental music and the aesthetics of failure*, Bloomsbury, p. 85: “Cage imagined a radically inclusive world of sound where any “audible, potentially audible, or mythically audible sounds” could be materialized as music. However, nestled within this fantasy was, as Douglas Kahn argues, a strategy borrowed indirectly from Luigi Russolo’s 1912 *Art of Noise*, which can be cited as the first treatise on musical inclusiveness, and directly (though in a distorted way) from Edgard Varese, that would “let sounds be themselves” so long as they were interpolated within the purview of a very narrow musical sensibility (a sensibility that Kahn sees allied to the stipulations of absolute music—a-referentiality)”.

talent scout for Columbia Records, famously said in the early sixties that rock-and-roll music was a fad that would soon die. Now, in 2006, there is no sign of it slowing down. Classical music as most of us think of it—say, from 1575 to 1950, from Monteverdi to Bach to Stravinsky, Rachmaninoff, and so on—is no longer being written. Contemporary composers in music conservatories are not creating this sort of music as a rule, but rather, they are writing what many refer to as twentieth-century (now twentyfirst-century) art music. And so we have Philip Glass and John Cage and more recent, lesser-known composers whose music is rarely performed by our symphony orchestras. When Copeland (sic.) and Bernstein were composing, orchestras played their works and the public enjoyed them. This seems to be less and less the case in the past forty years. Contemporary “classical” music is practiced mostly in universities; it is listened to by almost no one; it deconstructs harmony, melody, and rhythm, rendering them all but unrecognizable; it is a purely intellectual exercise, and save for the rare avant-garde ballet company, no one dances to it either”¹⁶⁵.

2.2. Cifrado.

Vemos que la lógica de mercado se cifra en la práctica musical a través de su reificación. En tanto objeto de estudio, la “ciencia” que estudia a la música será la Armonía, entendida primero como el estudio de los procedimientos contrapuntísticos “correctos”, y después como la manipulación (correcta) de los componentes mismos del sonido. Es decir, se pasa de un discurso de jurisdicción que es particular para evaluar cada caso, a un discurso de veridicción que evalúa cada caso desde una ley que pretende tener validez universal. Se establece, digamos, la Norma, lo Normal. Pero lo Normal sólo tiene validez en tanto que es Racional, Natural, y Científico.

O más bien, *Racionalista*, *Naturalista* y *Cientificista*. Con esta distinción queremos dar a entender que estas posturas son en realidad ideológicas: el *racionalismo* obedece más a ciertos fines que se entienden como lo mejores o los más deseables, de modo que todo lo que aspire a dichos fines deberá ser “lo más racional”, sin importar las consecuencias, y sin sujetarse en realidad a las condiciones más básicas de la razón (i.e. se asume que el sentido común es racional, sin preguntarse si éste obedece o no las reglas de algún modelo

165 Levitin, D.J. (2006). *This is your brain on music: the science of a human obsession*, Dutton, pp. 256 – 257.

deductivo que pueda ser sistematizado, sea monótono o no, y sin observar si se cae en contradicciones o no); el *naturalismo* asume que lo Natural es sólo lo que así puede parecernos según nuestros valores, sin sujetarse en realidad a las pruebas en la naturaleza (i.e. lo natural debe confirmar lo que consideramos como bueno o correcto, y que usualmente confirma las instituciones humanas que ostentan el poder y sus convicciones); el *cientificismo* se constituye más bien como un mecanismo de legitimación que liga a lo considerado como racional y natural con ciertos fines e intereses particulares, y que se impone como un discurso de verdad incuestionable.

Todo lo que pretenda ser “certificado” como “Música” deberá ajustarse a esta norma, que estandariza, homogeniza, y legitima toda práctica en tanto que es racionalista, naturalista, y científicista. En tanto que la práctica se ve estandarizada a través de la ciencia de la Armonía, el ejecutante pierde su capacidad de intervenir en el proceso de creación como creador, ya que la composición de la obra se lleva a cabo exclusivamente a través de la partitura. El ejecutante es alienado de su trabajo, se convierte en un obrero que sólo puede/debe ofrecer su mano de obra. Es decir, la Armonía posibilita que dos o más músicos puedan trabajar al mismo tiempo, sin crear¹⁶⁶. La concepción reificada de la música que se articuló por primera vez a través de la armonía (en específico del “cuerpo sonoro”) cambió durante el final del siglo XIX y principios del XX, para situarse tanto en el espectro armónico de los sonidos, como en *la escucha misma*.

En cuanto a la partitura, se convierte paulatinamente en la obra misma: la obra de alguna forma está en la partitura, y es a través de la partitura que se compone la obra. Aunque este proceso inició ya en el Renacimiento tardío, es interesante notar que, durante el Renacimiento, la partitura no existía como tal (i.e. no había un “score” general que mostrara todas las partes o voces al mismo tiempo de modo que fuera claro dónde coincidían y de qué manera). No es el caso que los compositores escribieran la obra con todas las partes al mismo tiempo y que luego de hacer las partes desearan dichas partituras. Sabemos que utilizaban, a veces, unas tablillas sobre las que se podían escribir

166 Así parece ser la concepción de Messiaen para la ejecución de su obra, como se ve en la discusión del Capítulo VII de su *The technique of my musical language*, Alphonse Leduc, 1956, p. 29.

varias partes a la vez, y que se podían borrar (estas tablillas eran como unos pizarrones pequeños y portátiles)¹⁶⁷. Sin embargo, también sabemos que estas herramientas tenían una función específicamente pedagógica: se utilizaban para aprender el contrapunto. Además, durante el mismo período, la práctica común consistía en improvisar sobre la parte escrita. A partir del desarrollo “científico” de la Armonía y su relación con la composición, la actitud cambia: no sólo se espera que el músico ya no improvise, sino que la partitura se vuelve la obra misma.

Podemos pensar que la “obra abierta”, como la aborda Eco¹⁶⁸, puede superar las restricciones del discurso de verdad de la Armonía. Sin embargo, nos parece que la partitura abierta, de carácter gráfico, fetichiza más la partitura al volverla sólo a ella la verdadera obra del compositor. Es decir, que el Medio por el que se podía transmitir las ideas musicales para reproducir la música se convierte ahora en el Objeto de Arte mismo. Y si bien es cierto que la partitura abierta altera la forma de socialización de los ejecutantes, estos siguen alienados de su trabajo, ya que la obra sigue siendo “del compositor”. Los ejecutantes siguen aportando solamente su mano de obra abstracta. Quizás, ahora su trabajo consiste en una autoexplotación.

2.3. Decisiones interpretativas.

La práctica compositiva occidental cifra los mecanismos más fundamentales de la lógica de mercado y el capitalismo en tanto que se estructura como una práctica Racionalista, Naturalista y Cientificista. Pero el Capitalismo es un sistema esquizofrénico: se le critica por antropocéntrico, pero incluso la vida humana queda al margen de sus intereses. Wallerstein lo plantea de forma directa: el objetivo del capitalismo es producir más capital, para volver a invertirlo y producir así aun más capital¹⁶⁹. Es decir, es

167 Owen, J.A. (1997). *Composers at work. The Craft of Musical Composition 1450 – 1600*, Oxford University Press, p. 74.

168 Eco, U. (1989). *The open work*, Harvard University Press.

169 Wallerstein, I. (1988). *Capitalismo histórico*, Siglo XXI, p. 2.

capitalocéntrico y, en tanto que la vida humana queda al margen y es sólo tiene valor en función de su utilidad para la producción de capital, es un sistema misantrópico.

Ahora bien, a través de su reificación, el capitalismo se ha asumido históricamente como un modelo “natural” (pensamos, por ejemplo, en la auto-regulación que se esperaba que desplegaran los mercados, como la “mano invisible”). Pero, de hecho, el capitalismo ignora deliberadamente los mecanismos de la naturaleza si estos no responden a sus propios intereses¹⁷⁰. Y del mismo modo, se asume como racional, pero su lógica obedece a la acumulación de capital, y no a las leyes de la razón; es un sistema contradictorio porque no le interesa la consistencia lógica, sino la producción de capital. Por eso decimos que es racionalista, naturalista, y científicista, además de misantrópico.

En lo que respecta a la Música, su reificación y proceso de descubrimiento implican la idea de progreso, un elemento propio de la Modernidad y del Capitalismo¹⁷¹. Consideramos que la música premoderna (i.e. anterior al siglo XVI) es Ahistórica, en tanto que no contempla progreso alguno, ni se asume como parte de la posteridad. Se basaba en principios matemáticos que se presumían eternos e inmutables. Su validez no dependía de su tiempo. La composición moderna es progresista: investiga, experimenta, avanza. La práctica compositiva se proyecta hacia el futuro: se compone para un futuro infinito que nunca termina de llegar. Aunque es verdad que la música Moderna tiene pretensiones de ahistoricidad, en tanto que apela al descubrimiento de leyes naturales e inmutables: ese es el motivo de su reificación. Pero ese proceso de descubrimiento, en tanto que es un proceso, implica la aceptación de circunstancias históricas y culturales accidentales.

Ninguna de estas perspectivas nos son útiles hoy: no asumimos que haya un “deber ser” musical (científicista o no), pero entendemos que nuestra música debería tener un impacto en el presente (y que quizás no queda mucho futuro para la música de todos modos). ¿Cómo componer una música para el aquí y ahora, pero que no se olvide de ser congruente, que no sea esquizofrénica, ni racionalista-científicista-naturalista? En el

170 Jappe, A. (2019). *La sociedad autófaga*, Pepitas de calabaza.

171 Wallerstein, I. (1988). *Capitalismo histórico*, Siglo XXI, p. 87.

siguiente capítulo utilizaremos la propuesta de Eldritch Priest sobre la música contemporánea para dar respuesta a esta pregunta.

3. Es posible deducir $\sim M$ a partir de M.

3.1. Relación de M y $\sim M$.

El Modelo Capitalista, que se asume Naturalista (al reificar su disciplina) y Cientificista (pues estudia un objeto creado por él mismo) también se asume como Racionalista (pues toma decisiones desde su “conocimiento verdadero”). Pero esto es sólo pretensión, ya que hemos dicho que el sistema es intrínsecamente contradictorio e irracional: es decir, *Naturalismo* no es lo mismo que lo Natural, *Cientificismo* no es lo mismo que lo Científico, ni *Racionalismo* es lo mismo que lo Racional. Al conjunto de estas propiedades (i.e. el Racionalismo Naturalista y Cientificista) las llamamos simplemente M. Lo \sim Capitalista, la negación del discurso de verdad mercantil, deberá ser (i.e. habremos de tener cuidado en construirla de tal modo que sea) efectivamente racional, consecuente (como anunciamos ya al final del Capítulo 1). A dicho conjunto de propiedades, que aun debemos encontrar, lo llamaremos $\sim M$. Vamos a partir de M para encontrar $\sim M$, en tanto que negaremos las propiedades de M.

¿No es la negación de M lo efectivamente Racional, Natural, y Científico? Esa es una posibilidad, pero no es la única. Si bien, *Racionalismo* \neq *Razón*, eso sólo quiere decir que lo Racionalista no es una cosa (la Razón), pero sí podría ser muchas otras, y por lo tanto, su negación no implica que sea directamente y de manera específica una (y sólo una) de las muchas cosas que no es, por mucho que así lo deseemos. Para poner un ejemplo, decir que algo no es blanco no es lo mismo que afirmar que esa cosa sí sea exactamente negra, ya que podría ser de cualquier otro color (o translúcida). Es decir, las características de M no son binarias o polares, de modo que negarlas no implica que definamos con precisión en qué consiste su negación. Y esto último es bueno, primero, porque nos abre varias posibilidades a explorar, y segundo, porque asumir, por ejemplo, que lo contrario al Cientificismo es lo Científico, aunque pueda ser razonable, nos haría caer de nuevo en un discurso de veridicción, que es justo lo que buscamos evitar.

Entendemos que el *Naturalismo*, el *Cientificismo*, y el *Racionalismo* son todas ideologías que conforman a M. También sabemos que, en la práctica, la implementación de M implica 1) un discurso de veridicción, 2) fetichización de la práctica, y 3) alienación de sus participantes. Por lo tanto, $\sim M$ implicará, a su vez, \sim veridicción, \sim fetichización, y \sim alienación. Estos elementos, por suerte, son mucho más fáciles de definir.

La Veridicción implica que ante un problema existe una y sólo una solución correcta. La \sim Veridicción implica, por lo tanto, que no es el caso que ante un problema exista solamente una solución correcta, sino que pueden existir varias. ¿Cómo sabremos cuál es la mejor? Tendremos que decidir. Diremos, entonces, que la \sim Veridicción implica la toma libre y juiciosa de decisiones. También diremos que dicha toma de decisiones debe ser Responsable. Elaboraremos más abajo este punto.

Cuando hablamos de Fetichización se entiende que la obra es una y sólo una *cosa* bien definida, o una colección de atributos específicos que se pueden reproducir fielmente. Nos referimos principalmente a la noción de la obra como una entidad que siempre es *idéntica* a ella misma y que en su unicidad adquiere valor, pero es drenada de todo significado¹⁷² (i.e. todas las versiones de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven serán buenas si y sólo si cumplen cierto estándar impuesto por la partitura y por alguna práctica histórica incuestionable). La \sim Fetichización implicará, por lo tanto, que no existe un principio de identidad estricto aplicable a la obra (que tiene una *forma*, pero no es en sí una *cosa*). Es decir, la obra es dinámica y no es completamente reproducible. No es posible que exista *una* cosa que pueda sustituir a la obra, porque la obra es cambiante.

En cuanto a la Alienación, la entendemos a la luz de lo que se ha dicho en el capítulo anterior como la falta de agencia creativa del individuo. El músico es alienado no sólo porque la música que hace no es suya sino del compositor, pero también porque, cuando deviene solamente un repetidor de alta precisión, no puede en realidad aportar a la

172 Lifshitz, M. (2017). *La filosofía del arte en Karl Marx*, Siglo XXI Editores, p. 48: “Con frecuencia se piensa que los objetos de culto son meros símbolos en los cuales los adoradores leen un significado. Sin embargo, eso no es así. Los objetos de adoración fetichista no son *símbolos* sino *realidades*, no son *formas* sino *cosas*. En su materialidad como tal, el hombre percibe una fuente de bienestar. Su imagen natural es una expresión de su propio poder”. Énfasis en el original.

obra. Además, cuando se le pide o se requiere que se involucre activamente en la obra, se le pide un trabajo que sobrepasa su papel de ejecutante (e.g. se ve en la necesidad de reescribir la partitura, o de definir parámetros específicos, o de idear una forma consistente de interpretación), sin que su aportación lo haga co-compositor. Por lo tanto, la ~Alienación implica la libertad de agencia de los músicos involucrados en el acto musical, desde su actividad como músicos que socializan a través del sonido, y sin exigir ningún tipo de auto-explotación.

¿Por qué traemos a colación a la Responsabilidad? Como dijimos arriba, asumir que lo ~Cientificista es específicamente lo Científico nos haría caer en una contradicción, ya que nuestra búsqueda de una ~Veridicción nos llevaría a adoptar una discurso de Veridicción (en tanto que Científico), lo que es absurdo. Con el ~Racionalismo pasa algo semejante. Asumir que el ~Racionalismo es específicamente lo Racional puede ser, en efecto, correcto. Sin embargo, hemos dicho que el *Racionalismo*, en tanto que ideología, razona por intereses ajenos a las leyes de la razón. Por lo tanto, su opuesto será lo que no razone por intereses ajenos a las leyes de la razón, o bien, lo que no altere el valor de las premisas cuando se agreguen premisas nuevas a un argumento. Es decir, en este contexto, lo Racional propiamente dicho opera desde la lógica formal. Hemos dicho que la ~Veridicción implica la toma de decisiones. Pero, ¿puede uno en realidad tomar decisiones cuando el método de razonamiento obedece a la lógica formal? Es decir, si un caso particular cualquiera requiere una toma de decisiones, ¿realmente estamos decidiendo libremente al respecto cuando utilizamos un sistema de razonamiento que funciona casi como un cálculo? ¿Sería racional rechazar el cálculo racional formal, a pesar de ser el “más lógico”? ¿Es posible que en un caso así seamos al mismo tiempo Racionales y libres para decidir? Nos parece que, al apelar a lo exclusivamente Racional, nos arriesgamos a caer o en un discurso de Veridicción (que queríamos evitar en primer lugar), o bien, a perder nuestra capacidad de agencia (i.e. nuestras decisiones no son en realidad nuestras, ya que cualquiera podría llegar a ellas del mismo modo). Para evitar estas contradicciones, debemos asumir que lo ~Racionalista no es exclusivamente lo Racional. Es decir, que nuestra toma de decisiones no puede depender de un cálculo nada más. Lo Racional tendrá

que ser evaluado de modo Razonable. La decisión Razonable no calcula, evalúa el o los cálculos y decide entre ellos. Y porque la decisión es efectivamente libre, el que decide puede y debe responsabilizarse, porque puede equivocarse. Por lo tanto, la toma de decisiones debe ser Responsable.

Esto no es trivial. En el caso específico de la composición musical, esto implica que buscamos una música Responsable y Divergente. Y porque es Responsable, no es posible que nuestra búsqueda se decante en un sistema de composición: no tendría sentido decir que lo que buscamos en realidad puede “enseñarse” (i.e. que podemos enseñar a tomar decisiones). Lo que buscamos son condiciones y/o herramientas para una práctica libre y responsable, a la que sólo le queda ser consecuente consigo misma. No pretendemos formular una sintaxis musical. Por otro lado, entendemos que, porque la práctica compositiva que buscamos ocurre en un Espacio de Libertad, dicha práctica no está sujeta ni al simple cálculo ni a la necesidad. Esto es, efectivamente, lo ~Naturalista. De nuevo, apelar a lo Natural como única solución para lo ~Naturalista nos haría caer en una práctica que, por Natural, obedece a la necesidad natural, que implica al mismo naturalismo que buscábamos evitar. Pero la naturaleza, porque obedece la necesidad natural sin ningún tipo de alternativa, no puede ser Responsable. Si entendemos que la composición debe ser Responsable, entonces no puede ser Natural. Es decir, no puede pretender obedecer necesidad alguna.

Lo que no es ni Natural ni Naturalista, aquello a lo que llamamos el Espacio de Libertad Responsable, es algo artificial, creado, sintético. Es decir, lo Compuesto. Y también concluimos que la Responsabilidad es lo ~Racionalista y lo ~Racional, es decir, lo Razonable. Esto es lo que buscamos en música, la composición Razonable.

3.2. Características generales para ~M.

La idea de la composición musical como formadora de un espacio de libertad que no se da de modo espontáneo en la naturaleza, y que tiene poder sobre la *bios*, nos remite a

la figura de Orfeo. Según el mito, a través de la música, Orfeo no sólo puede calmar a las bestias y los mares, sino que puede organizar a los hombres, e incluso conmover a las piedras¹⁷³. Esto se ha interpretado como que el poder de la música de Orfeo es un poder civilizador. Si consideramos que la música de Orfeo era forzosamente cantada, y por lo tanto, tenía un fuerte contenido poético, también deberemos admitir que esta fuerza civilizadora era racional, pero no desde el cálculo lógico, sino desde la razón poética.

La figura de Orfeo nos es útil porque, según el mito, es un personaje que sintetiza el falso dilema¹⁷⁴ entre lo apolíneo y lo dionisiaco: se dice que hasta su descenso al Hades habría sido un sacerdote de Dionisos (que también tiene una relación estrecha con Perséphone y el reino de los muertos), pero que después de su regreso renunció al dios y se volvió un sacerdote de Apolo. Del mismo modo, se entiende que Orfeo era al mismo tiempo un agente civilizador “griego”, a pesar de ser un bárbaro de origen tracio. Es decir, Orfeo es una figura mediadora entre lo salvaje y lo civilizado. Para nosotros, esto quiere decir que sintetiza lo Natural-Animal y lo Racional. Entendemos que la síntesis de lo Animal y lo Racional es, de hecho, lo Humano¹⁷⁵. Específicamente, Orfeo es un compositor de Música Humana.

¿Cuál es ese espacio de libertad que da y donde se da la música *orféica*¹⁷⁶? ¿En qué lugar, a través de esta música, se unen lo Animal y lo Racional? Respecto a Orfeo mismo, la respuesta tendría que ser el Hades: lugar donde se unen la imagen (i.e. sombra) y el cuerpo; a donde el cuerpo animal va a parar para convertirse en idea nada más; lugar que sólo puede recorrerse socorrido por la música de Orfeo, y que pone a prueba tanto a su inteligencia como al control de sus impulsos vitales. Pero en este lugar siempre reina la necesidad natural: lo que Hades prometió a Orfeo fue un engaño, porque era una promesa imposible. Sin embargo, como unión de lo apolíneo y lo dionisiaco, existe otra posibilidad:

173 Segal, C. (1989). *Orpheus, The myth of the poet*, The Johns Hopkins University Press, p. 10.

174 Sobre este asunto, que obviamente hace referencia al famoso trabajo de Nietzsche, también sugiero consultar: Colli, G. (2009). *El nacimiento de la filosofía*, Tusquets Editores México, pp. 13 – 22.

175 Porphyry (1992). *On Aristotle Categories*, Bloomsbury, p. 38.

176 Utilizamos el término “orféico” para no confundir la práctica compositiva que buscamos con el conjunto de creencias místicas y religiosas que conforman al “orfismo” y lo “órfico”.

“Así que el Laberinto se presenta como creación humana, del artista y del inventor, del hombre de conocimiento, del individuo apolíneo, pero al servicio de Dionisos, del animal-dios”. Minos es el brazo secular de esa divinidad bestial. La forma geométrica del Laberinto, con su insondable complejidad, inventada por un juego extraño y perverso del intelecto, alude a una perdición, a un peligro mortal que acecha al hombre, cuando se arriesga a enfrentarse al dios-animal”¹⁷⁷.

El laberinto es el lugar donde ocurre la síntesis que crea a lo humano. Es un lugar para la danza (como dice Homero), donde uno se enfrenta a uno mismo, a su neurosis intelectual y a su animalidad, siendo ambas cosas artificiales: pues el Minotauro es un monstruo, una aberración; y la forma racional del laberinto, hecha para perder a quien lo recorre, es de suyo artificiosa, como las geometrías de Escher o de Piranesi. Pero este lugar de síntesis puede ser recorrido a salvo con la ayuda de una cuerda: logos, pero también música. Razón poética, orden civilizador.

Esto es lo que buscamos para nuestra práctica compositiva: queremos una Música-Laberinto. El Laberinto se abre también como un espacio para la toma de decisiones donde la razón se ve sobrepasada: en realidad no hay modo racional de recorrerlo, ni tiene una única solución verdadera, ya que cada giro sólo confunde más el camino, aunque el camino siempre llegue a la misma salida. Con esto no sólo podemos superar tanto al *Naturalismo* como a lo Natural (pues el laberinto no es un espacio ni natural ni que imite a la naturaleza, no pretende ser natural), sino que también hemos superado al *Racionalismo* y lo Racional (tanto porque encierra en su interior a lo animal, como porque su solución no depende sólo de la razón), y al *Cientificismo* y lo Científico (porque no obedece a leyes, ni pretende crearlas).

La Música Orférica no puede, en principio, tratar sobre “algo”: no puede referirse a algo en el Mundo. Esto es así porque no apela a la naturaleza, sino que se constituye como un orden (recorrido) abstracto que aún no existe, y que sólo existe a través de la música. Establece un orden en el Mundo, pero ese orden es sintético, no natural: la Música Orférica

177 Colli, G. (2009). *El nacimiento de la filosofía*, Tusquets Editores México, p. 29.

es su propia realidad. Estos recorridos del laberinto son, además, personales: cada quien fabrica su memoria (el hilo de Ariadna) del acontecimiento musical, que no es alienable.

La Música-Laberinto, en tanto que ~Naturalista, apela a la Nada; una Nada que está llena de posibilidad sonora. Pero esta Nada es, al final, un orden. Nuestro laberinto no es un espacio de confusión y muerte, sino un espacio de libre recorrido que tiene un final¹⁷⁸, una salida. El laberinto es un espacio donde cada cual le da forma a su propia libertad, ejercitándola, y trazándola con la memoria. Y en tanto que es un espacio que nos libera de la necesidad natural, el laberinto se convierte en una instancia de la polis: al propiciar el ordenamiento libre y artificial de la experiencia, se vuelve un espacio civilizador. Pero también, por ser artificial, por ser un espacio que nos libra de la necesidad natural, debe ser parte de la polis: estos laberintos donde la música ocurre no han de ser sólo laberintos sonoros; sino que deben ser un soporte real, un lugar en el Mundo físico, donde pueda darse la experiencia de la música orférica: son un asunto de política pública, de espacios públicos para la convivencia.

3.3. Características específicas para ~M.

Debemos proceder ahora a puntualizar cuáles pueden ser, en lo musical propiamente dicho, las características de la Música-Laberinto. Ya hemos trazado las características generales de la música capitalista: establecimos que la práctica reifica a la música a partir de una postura *Racionalista*, *Cientificista* y *Naturalista*, que a su vez supone un discurso de veridicción, fetichización de la obra musical, y alienación del trabajo musical. Como alternativa, propusimos la Música-Laberinto, que consiste en lo Razonable, Libre, y Compuesto (sintético), que a su vez, supone la Responsabilidad, el Dinamismo de la obra, y la Agencia para el recorrido libre de la situación musical. Ahora vamos a abordar una

178 Cabe aclarar que, en inglés, existe la distinción entre “maze”, que es el laberinto que conocemos en la cultura popular, diseñado para confundir y perder a quien lo recorre, de modo que sea imposible encontrar la salida; y el “labyrinth”, que es un recorrido enredado lleno de bifurcaciones, pero que siempre llega a la salida.

última perspectiva, que tiene que ver con las características estéticas de la música actual y su relación con el capitalismo y la posmodernidad.

Partimos de la tesis propuesta por Eldritch Priest en su libro *Boring, Formless, Nonsense*. De modo general, Priest argumenta que la música contemporánea (entendida como la que se produce desde 1950 hasta la actualidad, lo que él llama música post-Cageiana¹⁷⁹) cultiva en su estética el aburrimiento en forma de una espera-por-nada (“for no-thing”¹⁸⁰), de modo que podamos “soportar mejor la sensación de sinsentido inherente a la pobreza de curiosidad en la cultura contemporánea”¹⁸¹. Considerando que también aborda la cuestión de cómo vivimos en un mundo donde todo nos es dado de manera inmediata, de modo que más que desear “algo”, lo que deseamos es el deseo mismo¹⁸²; la noción de la proliferación de la reproducción de lo semejante, que es al mismo tiempo hiper diversa y homogénea; la idea de David Foster Wallace de que el aburrimiento es una suerte de antídoto contra nuestra adicción contemporánea al entretenimiento¹⁸³; y la idea de Dick Higgins de que el aburrimiento “es reflejo de una preocupación moderna y es una respuesta a la noción de tener que vivir con la posibilidad de un futuro infinito, prometido por las innumerables maravillas de la innovación tecnológica y el conocimiento científico”¹⁸⁴, nosotros entendemos que, para Priest, la estética de la música post-Cageiana es deliberadamente aburrida, amorfa, y absurda¹⁸⁵, de modo que pueda constituirse como un espacio de escape del mundo posmoderno en el que vivimos¹⁸⁶. Puesto en términos de

179 Aunque también debemos advertir que su trabajo se limita a reflexionar sobre música norteamericana.

180 Priest, E. (2013). *Boring formless nonsense: experimental music and the aesthetics of failure*, Bloomsbury, p. 70.

181 Ibid., p. 73. Mi traducción.

182 Ibid., p. 43.

183 Ibid., p. 66.

184 Ibid., p. 74. Mi traducción.

185 Ibid., p. 20.

186 Ibid., p. 80: “[...] boredom returns the individual to the scene of inquiry, only this time with the belief that, as Ross argues, one must “initiate one’s own identity [desires] instead of being disciplined to do so.””. Por otro lado, el aburrimiento se le atribuye al público, a su incapacidad de generar interés (de esto trata el primer tercio del libro de Priest). Este es el término del giro que comienza la historia de la teoría musical a partir de la Modernidad: pasó de ser un constructo metafísico (Boecio), a una cosa ahí afuera (durante el renacimiento), a un fenómeno aquí en el mundo (Rameau), a una experiencia que percibimos en nosotros, que tiene su principio en nuestra percepción (Helmholtz). Y de ahí, porque la música está “en nosotros”, no sólo “everything is music” (y aquí es inevitable pensar en el “deep listening” de Pauline Oliveros, además de la actitud general de Cage, o la idea de que lo que hay que trabajar es la escucha),

Lipovetsky, se huye de la estetización del Mundo que caracteriza a la posmodernidad, del “régimen artístico del capitalismo”¹⁸⁷.

De alguna forma, el espacio de la sala de concierto, el evento del concierto mismo, de la proyección audiovisual, del performance, pasa de ser un lugar de asombro a ser un lugar de distracción respecto del mundo actual, ya que dicho mundo actual reproduce constantemente la novedad, matando nuestra atención y curiosidad. Aunque consideramos que esta postura es certera, también creemos que requiere una actualización. El trabajo de Priest se publicó en 2013, y él mismo considera al internet y las tecnologías de la información en sus reflexiones. No obstante, nuestra interacción con el Mundo ha cambiado considerablemente desde entonces. En concreto, hemos transitado de la vida-real-viva a la virtualidad-casi-absoluta (esto último acentuado por la pandemia de 2020)¹⁸⁸. Esto sólo ha agudizado los malestares que Priest ya observa en su texto. El problema es que, si bien la vida real sigue estando llena de estímulos y exigencias de las que buscamos escapar a través del entretenimiento, la vida virtual, que es su escape, actualmente tiene las mismas características de la estética contemporánea (i.e. del arte contemporáneo). La virtualidad puede cambiar de manera dinámica y vertiginosa, pero aún así, las manifestaciones de la red (e.g. redes sociales, juegos en línea, servicios de streaming, etc.) son, en su infinita variedad, amorfas; en sus inagotables contradicciones, absurdas; y en su incesante repetición de lo mismo, aburridas. La virtualidad ha terminado de estetizar nuestra experiencia vital, de tal modo que nuestro espacio de escape de la realidad (i.e. el entretenimiento en las pantallas, pero también, los “estilos de vida” que se nos venden como fuente de bienestar fácil y rápido) sólo acentúa nuestra angustia, a pesar de ser, en principio, el lugar que pretendía darnos algo de sosiego (lo que Priest dice que era la función del arte contemporáneo). Es decir, el Mundo Virtual que se constituía como Otro en relación al Mundo Real, está ahora plagado de los mismos estímulos que han saturado al

pero también, el valor de la obra es responsabilidad *no* del creador, sino del espectador. Del mismo modo, el capitalismo culpa al individuo de su éxito o fracaso, de su ruina, de sus enfermedades y problemas económicos, físicos, y mentales.

187 Lipovetsky, G. (2014). *La estetización del mundo*, Editorial Anagrama, p. 35.

188 Aunque ya Baudrillard habla de esto en su *Simulacres et Simulation* de 1981.

Mundo Real y de los que necesitamos escapar. Paradójicamente, esa sobreestimulación deviene aburrida, amorfa y absurda, tal como las experiencias artísticas que, en virtud de dichas características, buscaban darnos algo de sosiego. En nuestra experiencia contemporánea de la vida, nuestro escape del Mundo sólo nos remite de nuevo a él, de modo que somos constantemente arrojados a un estado de angustia, sobreestimulación, y cansancio. Y, aún peor, el arte mismo ya no puede ser un espacio de escape o distracción respecto del Mundo (real o virtual), pues comparte con nuestro medio de socialización las características que nos angustian, ya sea porque nos sobreestimula, ya sea porque nos aburre (a esta sensación, Sianne Ngai le llama el sentimiento de lo “estublime”¹⁸⁹, al que yo prefiero llamar “sensación de *amsiedad*”). La estetización del Mundo ha borrado la separación entre la experiencia del arte y la experiencia de la vida, sintetizando en ambas esferas de la experiencia las características que anteriormente eran antitéticas (novedad y aburrimiento a la vez, diseño y falta de forma a la vez, información y sinsentido a la vez). De tal modo que si el arte, y más concretamente, la música contemporánea de arte, pretende constituirse como un espacio de libertad respecto del Mundo, tendrá que dejar de ser Aburrida, Amorfa, y Absurda, sin caer en la estética kitsch mercantil.

¿Cómo solucionar esta paradoja? Asumimos que la virtualidad efectivamente ha borrado, al menos de modo superficial y kitsch, la barrera entre la Vida y el Arte (i.e. que vivimos con un constante sentimiento de lo “estublime”, o bien, en constante “amsiedad”, que nos mantiene, al mismo tiempo, sobre estimulados y aburridos). En tanto que la experiencia cotidiana de nuestra subjetividad es idéntica a la experiencia de una obra de arte, a un acto de artificio, nos vemos obligados (o engañados) a participar activamente de lo que Coleridge llama la “suspensión de incredulidad”¹⁹⁰. Si esto se lleva a cabo ya en la

189 Ngai, S. (2005). *Ugly feelings*, Harvard University Press, p. 271: “One strategy for calling attention to the difference between the mixture of shock and exhaustion produced and sustained by a text like *Americans*, and the “dread” and “holy awe” eventually superseded by disinterested pleasure that are particular to the sublime, is to refer to the aesthetic experience in which astonishment is paradoxically united with boredom as *stuplimity*”.

190 Esto quiere decir que estamos dispuestos a dejarnos engañar por lo que estamos experimentando, de modo que la experiencia tenga sentido y se nos aparezca como “real”. Por ejemplo, cuando estamos dispuestos a ignorar que, en una obra de teatro, un personaje que sabemos que en la obra debe ser un niño, está siendo representado por un adulto. Suspendemos este tipo de juicios para experimentar mejor la obra. Pero esto también pasa, por ejemplo, cuando estamos dispuestos a creer que lo que las personas nos

Vida (virtual o no), y nosotros asumimos que el Arte (como declaramos en el Capítulo 1) nos da una distancia crítica que, además, no imita a la Vida (pues no es natural), podemos asumir de modo razonable que, con relación al Arte (o quizás por su causa) nuestra actitud habría de ser la del “ejercicio de la incredulidad”. El Mundo hiperestetizado del capitalismo nos invita a la suspensión de la incredulidad al ofrecernos, de manera constante, ilusiones sobre la vida. Ilusiones que parecen posibles, y que quisiéramos que lo fueran, aunque en realidad son imposibles debido a las condiciones materiales, sociales, y políticas en las que vivimos (i.e. se nos ofrece el éxito financiero, amoroso, cuerpos “perfectos”, la ilusión del emprendimiento, etc). Precisamente porque el Arte se constituye no como resistencia, sino como un punto de sospecha crítica, tendría que invitarnos al ejercicio de la incredulidad, siempre que la vida cotidiana nos exija la suspensión de la incredulidad.

Ahora que nuestra realidad se ha vuelto Aburrida, Amorfa, y Absurda, nuestra experiencia de vida se ha vuelto un espacio de Credulidad Conspiranoica y/o Religiosa, acrítica y anestesiada (por mucho que pretenda ser todo lo contrario). Con esto nos referimos a que, a través de la vida virtual, han surgido todo tipo de movimientos conspiranoicos y religiosos que buscan darle un orden al caos amorfo del Mundo¹⁹¹. Sin embargo, dicho “orden”, que sólo es relato, existe paralelamente con muchos otros relatos distintos, que se contradicen entre sí, de modo que el espacio de la vida virtual se vuelve aburrido en su reproducción de la propaganda de los relatos conspiranoicos, amorfo en su desorden, y absurdo en sus contradicciones. Dichos relatos (e.g. los terraplanistas, los proponentes de la teoría de la “plandemia”, Qanon, las “fake news”, los que creen en los reptilianos, los críticos de arte de YouTube que abogan por las estéticas kitsch, los “influencers”, etc.), anestesian el pensamiento crítico de quienes los consumen, pues su supuesta coherencia interna tiene más peso que cualquier prueba que demuestre su

muestran en redes sociales es, de hecho, su verdadera realidad, y no una ficción. Coleridge, S.T. (1906). *Biographia literaria*, J.M. Dent & Co, p. 161: “[...] my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic ; yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith.”

191 Ceballos, N. (2021). *El pensamiento conspiranoico*, Arpa, p. 19: “En el fondo, se trata de intentar ordenar el caos cacofónico de la vida moderna, lo que no diferenciaría tanto al pensamiento conspiranoico del religioso.”

falsedad. De esto podemos extrapolar que nuestra postura artística no sólo habrá de ser ~Aburrida, ~Amorfa, y ~Absurda, sino además, ~Conspiranoica.

Todas estas reflexiones nos han dado ya los conceptos necesarios para puntualizar qué tipo de práctica musical estamos buscando. Por un lado, declaramos que la estética del arte actual apela a lo Aburrido, Amorfo, y Absurdo. Por otro lado, el Mundo Hiperestetizado busca que la experiencia estética de la vida sea Diseñada¹⁹² (no sólo a través de la moda, sino del diseño industrial en general, o incluso de servicios de “experiencias” que van desde las fiestas familiares hasta los nacimientos por cesárea, pero también a través de la manipulación de la imagen personal, que es el avatar con el que interactuamos en el mundo virtual), Entretenida (siempre llena de estímulos sensoriales que llaman nuestra atención, siempre cambiante, reproduciendo lo mismo), y Conspiranoica. Entendemos que el Arte, y en concreto la composición musical, no puede ser ninguna de esas seis cosas. Es decir, buscamos aquello que no sea ni Aburrido ni Entretenido, ni Amorfo ni Diseñado, ni Absurdo ni Conspiranoico. Para nosotros, estas duplas ya nos proponen sus soluciones, que enunciamos abajo en los términos centrales de cada proposición, de modo que:

Aburrido ≠ Emocionante ≠ Entretenido

Amorfo ≠ Morfodinámico ≠ Diseñado

Absurdo ≠ Razonable ≠ Conspiranoico

Es decir, la Música que buscamos es *Emocionante* en su expresión, *Morfodinámica* (esto lo explicaremos mejor cuando hablemos de los Contra-campos y el Set de Freytag) en su estructuración, y *Razonable* en su metodología. Esto es congruente con la postulación de la Música-Laberinto, que es una construcción sintética responsable. Todas estas son las propiedades de ~M. En el siguiente capítulo explicaremos con detalle cómo estas

¹⁹² Lipovetsky, G. (2014). *La estetización del mundo*, Editorial Anagrama, p. 236: “No hay un solo objeto, un solo accesorio que no se piense, conciba e imagine de acuerdo con las leyes de la «creación estilística» y de la moda.”

propiedades se pueden aplicar directamente al acto compositivo, a través de un conjunto de herramientas para la creación.

4. Es posible construir una ~Música que ostente ~M

En este capítulo describiré las herramientas que he ideado para buscar la música que postulé en el capítulo anterior. Abordaré en qué consisten sus procesos, y daré ejemplos musicales para ilustrar cómo se utilizan en una composición.

Estas herramientas han sido el producto de un quehacer compositivo de varios años, pero sólo hasta ahora he adquirido la claridad necesaria para enunciarlas como procesos bien definidos. Si se relacionan con el problema de la sociedad postapocalíptica, lo hacen en tanto que, sin que lo supiera, ya pensaba desde hace mucho sobre dicho problema (que me ocupa desde 2014). En particular, el problema de la relación con nuestra comunidad inmediata ha sido una constante desde hace mucho tiempo. Ya desde *Sappho* (2013) existe para mí la intención de atraer al espectador a la escucha atenta a través de una suerte de ritualismo musical (conducido por una marcada impronta rítmica). Se buscaba, desde entonces, dar una especie de mensaje; ya fuera un mensaje dado desde un fragmento literario autónomo, como un poema; ya fuera buscando un cambio de perspectiva-de-la-escucha desde la forma de la obra.

Evidentemente, las herramientas no pueden garantizar nada. Su uso no implicará un cambio inmediato en la práctica personal de quien las aplique. Tampoco volverá más socialmente comprometida, política, o interesante, a la música que con ellas se componga. Y por supuesto, no podemos esperar que su uso haga que el público en general se interese súbitamente por nuestra música. Lo que sí creemos, es que su uso nos permite una manipulación de los materiales musicales que es más racional, pero también, más libre. Nos permite tener total control compositivo; pero al mismo tiempo, plantea la posibilidad de gran libertad por parte de los ejecutantes. En resumen, nos parece que facilitan la libertad compositiva que es responsable y razonable, en tanto que los materiales se pueden integrar desde el planteamiento formal, se pueden manipular con facilidad, y no obedecen a ninguna necesidad natural (falso o verdadera) asumida como principio estético.

Las herramientas a las que me refiero son, en orden: 1) Integración, 2) Lente, 3) Contracampos, y 4) Set de Freytag¹⁹³.

Las piezas que compuse durante el proceso de maestría, con las que desarrollé y apliqué las herramientas que estoy a punto de presentar, fueron las siguientes:

1. *Pareidolie*¹⁹⁴ (2020), para trompeta y clarinete bajo.
2. *Nemesis*¹⁹⁵ (2020 – 2021), para ensamble mixto y electrónica.
3. *Kontrapunkt*¹⁹⁶ (2021), pieza audiovisual.
4. *The Freytag Set* (2021 – 2022), para cuarteto de percusiones.
5. *Aporripsi*¹⁹⁷ (2022), para violín y guitarra.
6. *11 Daily Requiems*¹⁹⁸ (2022), para corno, violoncello y piano.
7. *Alles ist ein düstrer Traum*¹⁹⁹ (2022), para ensamble de cámara.
8. *La máquina de Alcubierre* (2022), para cuarteto de oboes.
9. *Sei solo*²⁰⁰ (2022), para violín solo.

Todas las partituras de las piezas (a excepción de *Kontrapunkt*, que es una obra audiovisual) se presentan en el Anexo 1. A excepción de *The Freytag Set* y *La máquina de Alcubierre*, todas las piezas se han estrenado. No abordaré cómo utilicé en específico cada herramienta en cada obra. Incluso, habrá piezas a las que no me referiré. Más bien, expondré cómo utilizar la herramienta, y daré algunos ejemplos. Huelga aclarar que las herramientas son eso, herramientas: no condicionan a la obra en su totalidad, sino que son

193 A lo largo de la exposición, el lector notará que me refiero constantemente a aspectos físicos del sonido o de la ejecución. ¿No es esto una contradicción? Ciertamente es confuso. Es importante recordar que, primeramente, lo ~Naturalista se refiere a lo que no es “natural a modo”, o sólo aparentemente natural sin de hecho serlo. En segundo lugar, nuestra música sería “naturalista” sólo si estuviera sujeta a una necesidad natural incuestionable; lo que no es el caso. El lícito inspirarse en la naturaleza, siempre y cuando sea sólo un punto de partida para una investigación no ya natural (i.e. científica), sino musical. Por último, no todos los razonamientos de este trabajo se desarrollaron siempre a la par de las técnicas compositivas o viceversa. Algunas obras tendrán una fuerte relación con la naturaleza, y serán la primera instancia de un desarrollo técnico que puede no ser afectado por ello.

194 <https://soundcloud.com/charlesmchampi2/pareidolie>

195 https://soundcloud.com/charlesmchampi2/nemesis_2021

196 <https://www.youtube.com/watch?v=3ol2YaGf5ck>

197 <https://youtu.be/ou5JvmRzmx4>

198 <https://soundcloud.com/charlesmchampi2/11-daily-requiems>

199 <https://soundcloud.com/charlesmchampi2/traum>

200 <https://soundcloud.com/charlesmchampi2/seisolo>

una manera de investigar metódicamente las proposiciones musicales que cada compositor se plantee. A veces la herramienta sirve para iniciar la obra, hasta que llegamos a un punto donde podemos continuarla de manera intuitiva, o hasta que la herramienta nos da cierto constructo sonoro que nos interesa sobremanera, de modo que a partir de ahí abandonamos las proposiciones anteriores (algo parecido pasó en la composición de *11 Daily Requiems*). En fin, no se trata aquí de postular un Serialismo_2.0, sino de proponer métodos para expandir la imaginación sonora y facilitar su exploración. En todo caso, es muy probable que estas herramientas sólo sean una sistematización de mi proceso personal, y nada más. Su particularidad es que las he planteado teniendo en cuenta todo lo que se expuso en los capítulos 1, 2 y 3. Es decir, creo que apuntan a una posible superación de la lógica capitalista integrada en el pensamiento musical (aunque quizás sin necesariamente superarla).

4.1. Integración

La integración consiste en obtener el material sonoro más básico de la pieza (al que llamaremos Material Original) a partir del planteamiento formal de la misma. El planteamiento formal puede ser cualquiera. Para *Paréidolie* (para trompeta y clarinete), utilicé como base un tiempo estimado que se requería para la pieza²⁰¹. La obra debía abordar el tema de la relación entre la ejecución musical y los espacios que no son salas de concierto, por lo que se concibió la obra para ser ejecutada en un cuarto mediano, donde el público y los músicos estarían al mismo nivel (cabe mencionar que el cuarto que planteé debía ser de 36m², por cuestiones que tienen que ver con la velocidad del sonido; por lo tanto, este número, 36, sería a priori un valor importante dentro de todo el proceso de integración del material). Una de las ideas centrales para la obra era que la escucha cambiaría conforme los espectadores caminaran en el cuarto; pero para asegurar este efecto,

²⁰¹ Esta pieza fue una comisión del Ensemble InterContemporaine, y se estrenó dentro del Festival ManiFeste 2021. Las condiciones de la comisión imponían tanto un concepto general (el del espacio) como el espacio mismo a ser utilizado, para el que se me dieron planos del lugar.

se estableció que los ejecutantes caminarían a través del mismo, durante momentos específicos de la pieza. Concebí que el movimiento sería circular, desde las paredes hacia el centro del cuarto (porque queríamos que la nota final del clarinete fuera emitida dentro de la campana de la trompeta). Dicho movimiento me hizo pensar en el movimiento planetario. De ahí, decidí tomar la escala temporal de la vida del Universo, considerando el modelo del Big Rip (que me daba un tiempo total cerrado), para obtener proporciones numéricas, a partir de cuatro eventos que me parecían particularmente importantes. Una vez obtenidos los números de las proporciones, abandoné la referencia naturalista (por eso la obra se llama *Paréidolie*, pues hace referencia al fenómeno que nos hace ver patrones incluso donde los mismos están ausentes; también cabe aclarar que el proceso de la obra va de lo más grande y difuso, a lo más pequeño y denso, por lo que, si quisiéramos seguir con la analogía con la historia del Universo, la obra representaría dicha historia en reversa, cosa que es imposible en la realidad, pero perfectamente realizable en la obra). De los cuatro números que calculé, deduje el Material Original (las proporciones de la obra), con el que trabajé toda la pieza.

Esto es sólo un ejemplo de cómo el planteamiento formal de la pieza se utiliza para obtener los valores numéricos que nos proporcionarán el Material Original. A partir de la obtención de dichos números, que pueden ajustarse sobre un eje que consideremos importante (e.g. el 36 que mencionamos arriba), se realizan todas las operaciones que permiten administrar las alturas y obtener los distintos campos armónicos de la obra. Explicaremos ahora, de manera puntual, cómo proponemos manipular nuestros números.

1. Primero obtenemos alguna proporción numérica que nos interese, o que esté relacionada con nuestro argumento.

- 1.1. Pueden ser al menos dos números. Utilizaremos un ejemplo con tres números: 88, 80, y 14. El origen de nuestros números es irrelevante para nuestro ejemplo; pero es importante recordar que deben estar relacionados con nuestro planteamiento formal.

2. Nosotros procuramos simplificar los números tanto como nos es posible.

2.1. En este caso, la proporción [88:80:14] se simplifica a [44:40:7]. Como vamos a convertir estos números en alturas, podemos seguir simplificando por octavas (i.e. por mitades), aunque, estrictamente hablando, las proporciones cambien. Es decir, podemos convertir [44:40:7] en [22:20:7], y estos números, a su vez, se pueden convertir en [11:10:7], sin que esto afecte nuestro procedimiento, ya que, en términos prácticos, seguimos teniendo las mismas tres notas (en sus transposiciones a la octava), como veremos más adelante.

3. Determinamos el armónico que dicho número representa sobre una fundamental X (en este ejemplo, la fundamental será Do).

3.1. La proporción [11:10:7] equivale a las notas [F#:E:Bb], ya que el onceavo armónico de C es F#, el décimo es E, y el séptimo es Bb.

3.2. Es posible utilizar microtonos. Nosotros, por simplicidad, solemos redondear los valores de los microtonos para que se ajusten a la escala temperada de doce semitonos (aunque el encuentro con la obra de Galilei me ha hecho pensar en experimentar con microtonos). En esos casos, procuramos evitar conjuntos que describan acordes (aunque no está “prohibido”; es sólo una decisión estética). Por ejemplo, si nuestra proporción hubiera sido [44:39:28], hubiéramos tenido algo similar a [Gb:Ed:Bb]. Si el Ed se redondeara hacia abajo, tendríamos las notas del acorde de Eb menor. En ese caso, nosotros redondearíamos hacia arriba a E natural, que nos da las notas de nuestro ejemplo (aunque las notas [F#:E:A#] sugieren un acorde de F#7 5; consideramos que la referencia a un contexto tonal es menos directa que un Eb menor; en todo caso, es un conjunto de notas que nos parece más variado: cada compositor debe decidir con qué quiere trabajar).

4. Establecemos el material en notación musical. Este es el Material Original.



11: 10: 7

5. Integramos los intervalos para obtener los nuevos campos armónicos.

5.1. Nosotros ordenamos el Material Original del modo más compacto posible, iniciando por el intervalo más pequeño, y de modo descendente. Es posible proceder de otro modo, pero *para nosotros*, y en nuestra experiencia, esta forma de organizar el material arroja los resultados más interesantes²⁰².

5.2. Evaluamos los intervalos que se forman entre todas las notas. En el ejemplo, tenemos el Material Original [F#6:E6:A#5]. Evaluamos todos los intervalos que se forman en relación a la primera nota: [F#6:E6] = -2 semitonos, y [F#6:A#5] = -8 semitonos. Luego evaluamos a partir de la segunda nota: [E6:A#5] = -6 semitonos. Ahora escribimos, desde la primera nota, y de modo descendente, todos esos intervalos en ese orden: [F#6 -2 -8 - 6], que sería [F#6:E6:G#5:D5]. Este nuevo conjunto de notas es nuestra Primera Integración. Para la Segunda Integración, evaluamos de nuevo todos los intervalos que se forman entre la primera nota y todas las que le siguen, luego entre la segunda nota y todas las que le siguen, luego la tercera notas y todas las que le siguen, etc. Así, [F#6:E6] = -2 st., [F#6:G#5] = -10 st., [F#6:D5] = -16 st. En este último caso, el intervalo es mayor a una octava. *Nosotros* preferimos reducir los intervalos para que

²⁰² Quizás alguien quiera trabajar con ordenamientos aleatorios, o integrando las notas de una célula melódica creada no desde un planteamiento formal, sino desde la inspiración o la improvisación. Cada quien puede escoger la fuente que mejor le parezca.

sean menores o iguales a una octava, por lo que nosotros evaluaremos este último intervalo como $[F\#:D] = -4$ st. Proseguimos desde la segunda nota: $[E6:G\#5] = -8$ st., $[E6:D5] = -14$ st, que ajustada dentro de una octava sería $[E:D] = -2$ st. Ahora desde la tercera nota: $[G\#5:D5] = -6$ st. Escribimos todos los nuevos intervalos a partir de la primera nota: $[F\#6 -2 -10 -4 -8 -2 -6] = [F\#6:E6:F\#5:D5:F\#4:E4:A\#3]$. Podemos continuar del mismo modo para obtener integraciones subsecuentes.



5.3. Es posible evaluar los intervalos de modo ascendente, cruzado, o aleatoriamente; el compositor debe decidir qué le parece mejor. Nosotros procedemos de modo que sea posible rastrear el Material Original.

5.4. Es posible ignorar intervalos de octava si se consideran redundantes. Lo mismo para segmentos que arrojan varias veces las mismas notas (e.g. un segmento que arroje $F\#-E$ y luego, una octava abajo, otro $F\#-E$. Puede omitirse cualquiera de los dos pares de notas, según el criterio del compositor).

5.5. La integración puede realizarse hasta el final del registro audible, sin que esto agote necesariamente todos los intervalos a integrar (i.e. usualmente, a partir de la tercera integración, el procedimiento no se realiza por completo, porque el registro audible se agota primero).

6. La integración NO nos da, en principio, material melódico.

6.1. Puede ser el caso que, con el libre juego entre los intervalos de una integración, podamos destilar algún patrón motivico característico para esa integración.

6.2. La integración (o alguno de sus segmentos) puede funcionar como fondo armónico para un material melódico independiente.

6.2.1. Cada integración puede instrumentarse/orquestarse para formar entornos sonoros armónicamente ricos (como pasa en *Alles ist ein düstres Traum*). La integración, en su presentación como “acorde” también es útil para encontrar sonoridades sintéticas interesantes, creadas con osciladores.

7. Cada integración arroja razones numéricas nuevas, utilizables en la pieza.

Desarrollaremos un nuevo ejemplo:

| Original | 1ra Integración | 2da Integración |
|---|---|--|
|  |  |  |
| 64: 60: 44 | 64: 60: 42: 32 | 64: 60: 40: 28: 15: 11 |

7.1. El Material Original contenía la razón [64:60:44] a partir de C.

7.1.1. La primera integración arroja notas nuevas, que se pueden entender numéricamente como los armónico [64:60:42:32] de C. Del mismo modo, la segunda integración arroja la razón [64:60:40:28:15:11]²⁰³.

7.1.2. Cada razón numérica puede utilizarse para configurar la estructura interna de una sección de la pieza.

²⁰³ He ajusto la magnitud de las razones por motivos de claridad. En un contexto real, seguramente trabajaría con la forma simplificada de la razón numérica, esto es [16:15:11].

7.1.2.1. Tomando nuestro material original del ejemplo anterior, supongamos que hemos llegado a esos tres números por una razón formal. Digamos que, por alguna razón, hemos decidido que la pieza debe durar 168" (2'48"), divididos en tres secciones: una de 64", otra de 60", y otra de 44". Es decir, [64:60:44] segundos en total.

7.1.2.2. Podemos dividir la sección de 64" (que llamaremos **A**), de modo que sus subdivisiones obedezcan a la proporción [64:60:44].

$$\frac{16:15:11}{42} = \frac{38\%+35.7\%+26.3\%}{100\%}$$

7.1.2.3. Aquí hemos simplificamos la razón original a [16:15:11]. Podemos utilizar cada valor para obtener una marca de compás: **A** estará en $16/16 = 4/4$; la siguiente sección, **B**, estará en $15/16$, y **C** en $11/16$. Podemos tomar el valor de la suma de los componentes de la razón numérica original para obtener una marca de metrónomo: $(16 + 15 + 11) = 42$. Podemos ajustar dicha marca como mejor nos parezca; por ejemplo, blanca = 42 bpm, que equivale a negra = 84 bpm.

7.1.2.4. Como la sección **A** está en $4/4$ a 84 bpm, su primera subdivisión, de 24.4" (que es el 38% de 64"), será de casi 8 compases + 2 negras + 1 semicorchea.

$$\frac{84 \text{ negras}}{60''} = \frac{34.16 \text{ negras}}{24.4''}$$

7.1.2.5. Podríamos continuar y subdividir las 137 semicorcheas de esta primera subdivisión de acuerdo con la misma proporción. Utilizando los mismos porcentajes obtenemos que:

$$137 \text{ semicorcheas} = 52 + 49 + 36 \text{ semicorcheas}$$

que se pueden subdividir, a su vez, en:

$$137 = [52 = (20+18+14)] + [49 = (19+17+13)] + [36 = (14+13+9)]$$

y de nuevo:

$$137 = [(8+7+5)+(7+6+5)+(5+5+4)]$$

$$+[(7+7+5)+(6+6+5)+(5+5+3)]$$

$$+[(5+5+4)+(5+5+3)+(4+3+2)] \text{ semicorcheas}$$

Con esto hemos obtenido una serie rítmica que puede marcar los acentos en un hilo perpetuo de semicorcheas, o las duraciones de un material melódico o armónico (este procedimiento se utilizó para la composición de *The Freytag Set*). También pudimos haber dividido las 137 semicorcheas según la razón de la segunda integración, por ejemplo.

$$\frac{64:60:40:28:15:11}{218} = \frac{29\%+27\%+18\%+13\%+7\%+6\%}{100\%} \Rightarrow 137 = 40+37+25+18+10+7$$

Estas nuevas subdivisiones se podrían subdividir de nuevo, cada una, por la razón original, para generar un contrapunto rítmico entre dos voces.

$$137 = (16+14+10)+(14+12+11)+(11+10+4)+(7+6+5)+(4+3+2)+(3+2+2)$$

Mostramos ahora, juntas, ambas series rítmicas; arriba la que acabamos de mostrar, abajo la que mostramos anteriormente.

Las correspondencias rítmicas pueden marcar puntos importantes del pasaje (o no). También podríamos unir ambas series rítmicas en una sola, que represente los acentos resultantes:

8. El uso de razones numéricas también se puede aplicar a la generación de distintos campos temporales, y así, a la gestión de contracampos. Pero primero abordaremos la Lente, para que resulta más clara la sección correspondiente a Contracampos.

4.2. Lente

1. La Lente es la aplicación de la fisicalidad propia de la fuente sonora, de modo que se distorsionen las alturas y se pierda el control sobre ellas.
 - 1.1. Las alturas que nosotros administramos a través de la integración son sólo un *soprote* para los sonidos más complejos que queremos utilizar.
 - 1.2. Dicha administración nos permite cierto control inicial. Sin embargo, nuestra intención es que la ejecución de la obra se constituya como un evento donde nuestra

injerencia en el resultado final sea mínima. El resultado va a depender mucho más de los ejecutantes que de nosotros.

1.3. Evidentemente, las “*técnicas extendidas*” de los instrumentos elegidos para la obra en cuestión son fundamentales para la herramienta Lente.

2. Tomemos el último ritmo que desarrollamos en la sección anterior, y apliquemos su Material Original (razones $[16:15:11] = [C6:B5:F\#5]$) para asignar alturas.



2.1. Observamos que los intervalos utilizados son exclusivamente de 1, 5 y 6 semitonos, correspondientes a los intervalos del Material Original. Iniciamos en C5, pero pudimos haberlo en cualquier punto.

2.2. Podríamos transformar el fragmento de varias maneras. Supongamos que esto es tocado por un clarinete. Podemos cambiar el registro de todas las notas, y tomar a cada una de ellas como la fundamental de un multifónico. O podríamos escoger una serie de multifónicos cuyas notas más altas correspondieran a las de la melodía, muy seguramente una octava más arriba (y quizás en distintas octavas). Si el instrumento fuera una flauta, podrían tocarse las notas con mucho aire, o con fonemas, o como multifónicos. Si fuera un instrumento de metal, podrían tocarse las notas a media válvula, cantando la nota casi al unísono al mismo tiempo que se toca, o entonando un contra canto para generar multifónicos inestables. Lo que buscamos es poder escribir una *instrucción* para la emisión de un sonido que no necesariamente es susceptible de ser escrito. Estas transformaciones ocurren en *Paréidolie*, compases 82 – 86, que mostramos a continuación:

2.2.1. Vemos cómo el material original (resaltado en rojo) sirve como *soporte* para otros fenómenos sonoros y musicales. Su función es sólo estructurante y operativa, pero no protagonista (i.e. no está en primer plano).

2.3. Como otro ejemplo, podemos tomar la parte de violín de nuestra pieza audiovisual *Kontrapunkt*. Se compone de un coral cuyas tres voces se mueven según los intervalos de su material original ($[15:14:12] = [B:A\#:G]$. Sólo hay una segunda mayor como excepción). Para alterar este fragmento, dos de las voces se combinan en una sola voz en trémolo. Además, las notas se ejecutan con presión de armónico (i.e. sólo se rozan las cuerdas, pero no se presionan completamente), de modo que se pierde el control del sonido resultante (que será fluctuante e inestable; y aunque es posible determinar las alturas finales producidas por estos armónicos, no nos interesa conocerlas, ni han influenciado ellas de forma alguna en la escritura del fragmento).

2.3.1. El material se vuelve un soporte controlable y maleable para una línea que ya no es melódica, sino tímbrica. Lo que obtenemos es un flujo sonoro formado por un *comportamiento* más que por un motivo.

3. Para nosotros, será importante que las técnicas “*extendidas*”, que alteran la emisión del sonido, tengan algún carácter o función performática/teatral.

3.1. Puede ser tan sencillo como utilizar movimientos corporales poco comunes y que sean notorios para el público.

3.2. La forma en la que se altera la emisión del sonido debe ser muy expresiva, en tanto que rarifica al sonido y lo llena de un nuevo interés. Por ejemplo: tocar una nota muy fuerte y gritar a la vez (como en *Paréidolie*).

3.3. También pueden utilizarse elementos visuales más sofisticados (e.g. proyección de luces, video, texto, etc.). Siempre que el material sea el soporte alterado por algún otro medio, tendremos una Lente.

4.3. Contracampos

1. Como hemos planteado en 10.3.1., buscamos que el sonido resultante sea un comportamiento autónomo, característico, continuo, y estadísticamente predecible (i.e. nunca igual, siempre parecido). La línea, el flujo sonoro, no se forma de puntos discretos, sino que es una unidad compleja.

2. De ahí, vemos la relación entre dos o más líneas (que funcionen bajo la misma lógica de ser un comportamiento complejo que resulte del desarrollo de un mismo Material Original) no ya como un entramado entre engranes, donde hay puntos fijos de encuentro que son medibles (i.e. intervalos armónicos, consonancias y disonancias, cadencias), sino como un conjunto de *estratos*, parecidos a las capas formadas por la roca sedimentaria, cada una con sus características, pero formando una sola entidad.

2.1. Para retomar nuestra analogía de la Música-Laberinto (capítulo 3): cada elemento formal equivaldría a una conformación de rocas estratificadas; la relación entre estas diferentes “conformaciones rocosas” configuraría el espacio que sería el Laberinto que recorre el escucha (este espacio está dado por la Forma de la obra).

3. Cada contracampo puede tener su propio tiempo, material (en este caso, cada estrato puede hacer uso de una integración particular), y comportamiento.

3.1. Al ser comportamientos complejos y continuos (y no puntos discretos), la relación de los contracampos es dinámica y fluctuante. No existe un punto-contrapunto. Tampoco una noción de armonía, entendida como un deber ser de las simultaneidades. Los contracampos no tienen por qué coincidir siempre en el mismo momento en todas sus instancias/ejecuciones. Los deslizamientos y desfases temporales están permitidos, siempre y cuando se mantenga la unidad de la obra.

3.1.1. Nosotros entendemos que cada sección de la obra consiste en momentos que despliegan un cierto comportamiento estadístico general (que puede ir cambiando o no). Mientras los desfases de los contracampos no destruyan esa identidad estadística, se permite el desplazamiento temporal.

3.2. Un ejemplo claro de contracampos en flujo se puede observar en mi pieza “La Máquina de Alcubierre”, para cuarteto de oboes.

3.2.1. Cada instrumento tiene sus propias indicaciones de modulación de tiempo, así como sus propios calderones. Esto resulta en que los músicos ya no van juntos *en el*

tiempo, pero sí tocan *al mismo tiempo*. No es necesario que los ataques o la entrada al primer tiempo del compás sea igual para todos los músicos: al contrario, el propósito es que se desfasen, que cada uno encuentre su propio tiempo, y que podamos experimentar la riqueza de esas variedades temporales, sin la necesidad de una escritura compleja y la precisión que ese tipo de notación requeriría. Cuando todos los ejecutantes llegan (por separado) a su calderón cuadrado, ahí es donde deben mirarse y ponerse de acuerdo para iniciar la siguiente sección.

The image shows a musical score for five staves, likely for a string ensemble or orchestra. The score is divided into two systems. The first system contains the first two staves, and the second system contains the remaining three staves. The music is written in a rhythmic, repetitive style, possibly a dance or a specific instrumental piece. Above the staves, there are various performance instructions and markings:

- Staff 1:** [accel.] (circled), [più] tone+hum (circled), [rall.] (circled), [a tempo] w.n. (circled), [accel.] (circled), [più] tone+hum (circled), [rall.] (circled), [a tempo] w.n. (circled), [accel.] (circled), [più] tone+hum (circled), [rall.] (circled), [a tempo] w.n. (circled).
- Staff 2:** [rall.] (circled), [a tempo] w.n. (circled), [accel.] (circled), [più] tone+hum (circled), [accel.] (circled), [più] tone+hum (circled), [rall.] (circled), [a tempo] w.n. (circled), [accel.] (circled), [più] tone+hum (circled), [rall.] (circled), [a tempo] w.n. (circled).
- Staff 3:** [accel.] (circled), [più] tone+hum (circled), [rall.] (circled), [a tempo] w.n. (circled), [accel.] (circled), [più] tone+hum (circled), [rall.] (circled), [a tempo] w.n. (circled), [accel.] (circled), [più] tone+hum (circled), [rall.] (circled), [a tempo] w.n. (circled).
- Staff 4:** [rall.] (circled), [a tempo] w.n. (circled), [accel.] (circled), [più] tone+hum (circled), [rall.] (circled), [a tempo] w.n. (circled), [accel.] (circled), [più] tone+hum (circled), [rall.] (circled), [a tempo] w.n. (circled), [accel.] (circled), [più] tone+hum (circled), [rall.] (circled), [a tempo] w.n. (circled).
- Staff 5:** [rall.] (circled), [a tempo] w.n. (circled), [accel.] (circled), [più] tone+hum (circled), [rall.] (circled), [a tempo] w.n. (circled), [accel.] (circled), [più] tone+hum (circled), [rall.] (circled), [a tempo] w.n. (circled), [accel.] (circled), [più] tone+hum (circled), [rall.] (circled), [a tempo] w.n. (circled).

Dynamic markings include *f*, *p*, *sfz*, and *ppp*. There are also markings for *w.n.* (without notes) and *tone+hum* (tone and hum).

4.4. Set de Freytag

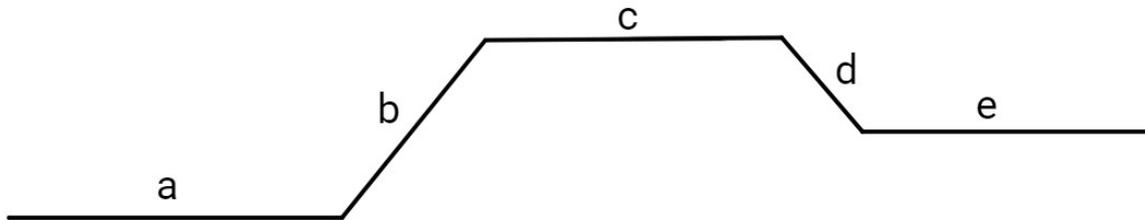
1. El “set de Freytag” está inspirado en el análisis de hiciera Gustav Freytag de la estructura dramática de la obras de Shakespeare²⁰⁴, que se presentan en cinco actos y no en tres, como lo sugeriría la forma dramática tradicional propuesta por Aristóteles.

1.1. Freytag presentó su análisis en forma de pirámide con cinco momentos: a) exposición una situación ya dada; b) un conflicto que hace avanzar la trama; c) un climax, enfrentamiento, o punto culminante de la situación; d) una presentación de la

204 Freytag, G. (2003). *Die Technik des Dramas*, Autorenhaus.

situación después del punto climático, que plantean tensiones nuevas que desencadenan en e) una catástrofe o una resolución.

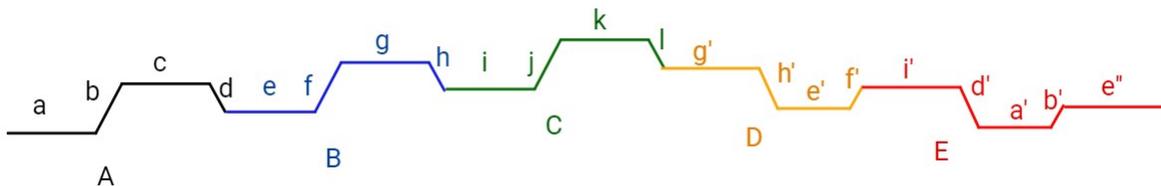
2. Nosotros representamos la pirámide con otra forma, de este modo:



2.1. Para nosotros, la sección e) representa un nuevo estado de cosas.

3. Para desarrollar la forma, hacemos un encadenamiento de pirámides (con la forma que presentamos arriba), de modo que la última sección de una pirámide es la primera sección de la siguiente.

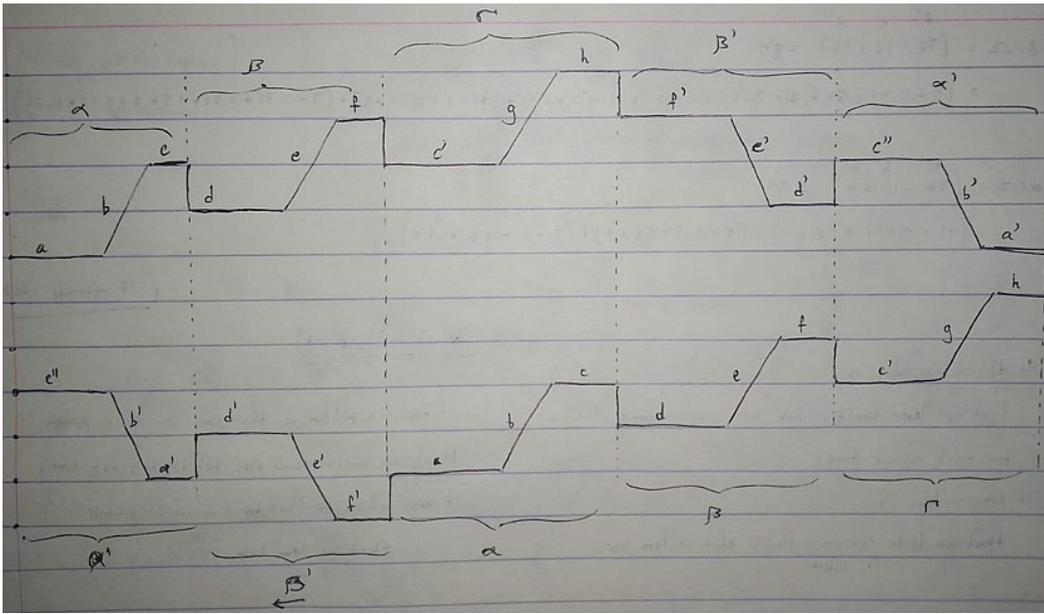
3.1. Como la pirámide tiene cinco secciones, hacemos cinco encadenamientos, de modo que obtenemos la siguiente ruta formal, que será un set²⁰⁵ de Freytag *completo*.



3.2. Como puede observarse, a partir de D la orientación de las líneas diagonales se invierte. Esto es así porque dibujamos la orientación de la pirámide de Freytag original.

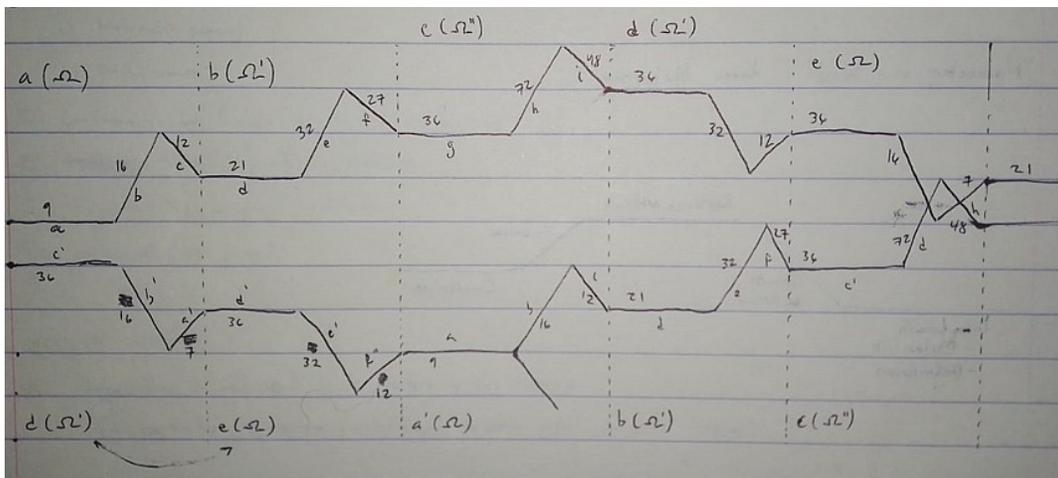
²⁰⁵ Le llamamos "set" sólo porque este proceso de encadenamientos recursivos nos recordó al set de Mandelbrot. Sin embargo, como se puede ver, no hay aquí ningún tipo de uso de números complejos, o siquiera de operaciones matemáticas.

4. Es posible utilizar el set de Freytag de modo “incompleto” (i.e. donde la forma generadora no tiene cinco partes, sino sólo cuatro o tres) como en el siguiente ejemplo:



5. También es posible, visto que estamos trabajando con contracampos, que en una misma obra ocurran al mismo tiempo dos set de Freytag simultáneos.

5.1. Por ejemplo, en *Aporripsi*, cada instrumento desarrolla su propia forma, como se muestra a continuación:



6. Cada momento del set puede calcular su duración a partir de las técnicas de manipulación de proporciones que abordamos al explicar la Integración.

6.1. En el número 7 de la sección de Integración dimos un ejemplo que utilizaba la proporción 64:60:44. Pues bien, se puede plantear un set de Freytag cuya forma generadora tenga tres partes, donde la parte a) dure 64 segundos, la parte b) dure 60, y la parte c) dure 44.

6.1.1. O bien, pueden tener otras duraciones, pero que guardarán entre ellas la misma proporción que la que mencionamos.

7. Por supuesto, cuando hay distintos sets formando el discurso al mismo tiempo, cada uno puede tener sus propias proporciones, o utilizarlas de modo particular a cada uno.

4.5. Apuntes finales sobre las herramientas

¿Cómo se relacionan estas estrategias compositivas con lo expuesto en los primeros tres capítulos? ¿Cómo es que se derivan de nuestras reflexiones? Considero que la solución a estas preguntas depende de entender hasta qué punto las herramientas de composición que he expuesto arriba cumplen con las condiciones de $\sim M$; es decir, si puede decirse que facilitan la creación de una música que sea emocionante, morfodinámica, y razonable (entendido cada término como derivado de una dupla formada por dos términos contradictorios específicos). Es difícil, si no es que imposible, evaluar hasta qué punto una música puede ser “emocionante”. Del mismo modo, muy seguramente lo morfodinámico y lo razonable dependerán más del espacio y el tiempo desde el que se evalúa la música, y no de un estándar objetivo. Por otro lado, me parece que estas propiedades no funcionan como variables independientes, sino que se cruzan y se afectan mutuamente.

Respecto de la Integración diré que cumple con la condición de ser emocionante en tanto que, armónicamente, nos provee de simultaneidades que no repiten incesantemente (lo que identifiqué antes con lo aburrido) las mismas estructuras interválicas verticales,

pero por su lógica interna tampoco nos permite hacernos (auralmente) expectativas o crear predicciones respecto del devenir armónico de la obra (a dichas expectativas y a la gratificación que obtenemos por su cumplimiento las identifico con lo entretenido). Pero ese devenir, ese desplegarse del orden de los sonidos, no es ni aleatorio (porque tiene una lógica, un procedimiento que implica un cálculo) ni sigue tampoco un fin específico que de razón de dicho devenir (es más un crecimiento o un desarrollo constante, y no un proceso con un objetivo específico). Es decir, el devenir de la obra no es ni absurdo ni teleológico, sino que dependerá de las decisiones que tome el compositor; lo que lo vuelve razonable. Y en virtud de esto último, es decir, de que hay un proceso parecido al cálculo pero sin un fin específico, el devenir de la música no es ni amorfo ni tiene un diseño predeterminado, por lo que se vuelve morfodinámico (e.g. un mismo proceso de integración puede manifestarse de varias maneras distintas, que en virtud de su congruencia interna, pueden ocurrir a la vez; o bien, una re-exposición de una integración puede ser radicalmente distinta a su exposición, pero ambas guardan dicha relación en tanto que comparten la misma identidad).

La Lente cumple con la condición de ser emocionante en tanto que, al ser un proceso que se da en la performatividad del sonido, no es completamente predecible en su actualización al momento de la ejecución (i.e. la Lente consiste más en todo aquello que, en una partitura convencional, se escribe al rededor de las notas, como las transformaciones tímbricas de un mismo sonido). En ese sentido, la obra no puede aspirar a tener una ejecución “definitiva”, unívoca, y por lo tanto, no puede fetichizarse. Esa maleabilidad no es ni amorfa (porque está escrita) ni está del todo absolutamente diseñada (porque dependerá de las condiciones específicas de la ejecución de la obra), por lo que la expresión de la obra se vuelve morfodinámica. Sin embargo, al ser un proceso prescrito, las interpretaciones de la obra tampoco pueden ser radicalmente distintas, sino que compartirán una identidad reconocible de modo más bien estadístico (a diferencia de lo que puede pasar con una partitura gráfica, que, además, puede ser ella misma ya un fetiche al ser ella misma la obra; o a diferencia de lo que pasaría en una improvisación, que puede ser absolutamente impredecible). Esta identidad maleable hace que la ejecución de la obra no caiga en el

absurdo (por ser siempre radicalmente distinta), pero tampoco en la fetichización que la volvería un monolito sonoro que no admite sorpresas, casualidades con otros fenómenos externos a la pieza, o eventualidades en la ejecución que den pie a posibilidades interpretativas novedosas. Por tal motivo, me parece que la Lente hace que las obras sólo sean razonablemente reproducibles y reconocibles.

Los Contracampos acentúan, sobre todo, el morfodinamismo de las obras. En tanto que la sincronización entre flujos sonoros no es estricta, la manifestación de la situación sonora total aparecerá de modo distinto en cada instancia de la obra, pero siempre dentro de un margen tal que permita identificar a la obra como ella misma. En ese sentido, la obra no está ni completamente diseñada, pero tampoco carece de forma; luego, será morfodinámica. Esto, a su vez, evita la posibilidad de la repetición incesante de la obra (lo que sería aburrido), así como la completa generación de expectativas a ser cumplidas por la obra (lo que la volvería una pieza de entretenimiento), por lo que cada instancia de la obra, en su reconocimiento, se vuelve emocionante. Y del mismo modo que con la Lente, las distintas instancias de la obra no son tan radicalmente diferentes como para que no compartan una identidad (de no ser así, la obra se volvería absurda), pero su maleabilidad permite que cada ejecución de la obra sea, de alguna forma, distinta, de modo que no sea fetichizable. Esto, en tanto que hace que la obra no sea un relato unívoco ajeno a la realidad de la ejecución, hace que la obra sea ella misma sólo de modo razonable.

Por último, el Set de Freytag nos permite que la obra sea morfodinámica en tanto que establece una forma (i.e. la obra no es amorfa) que no es necesariamente la misma para cada flujo sonoro, ya sea en sus partes, ya sea en sus proporciones, ya sea en sus disposiciones (por lo que el diseño no es completamente aparente; esto, aunado a la Lente, hace que se pierda la noción de forma definitiva). En tanto que permite establecer un parámetro formal, también permite romper dicho parámetro conforme la obra se desenvuelve. Es decir, la obra no tiene por qué cumplir con las expectativas formales que forma la escucha, ni tampoco tiene por qué reproducir ninguna estrategia formal previa, por lo que, formalmente, la obra puede ser emocionante (esto se acentuará aun más cuando

existe un diálogo simultáneo entre flujos formales). Esto, igual que con los Contracampos y la Lente, propicia que la obra sólo pueda reconocerse como ella misma de modo razonable (i.e. la forma nunca es de modo obvio la misma, sino sólo similar a sí misma, pero no es nunca tan distinta en su manifestación de modo que las instancias de la obra sean tan disímiles que sería absurdo darles la misma identidad).

Identidad difusa pero reconocible; apertura a los accidentes, los cambios, y distintas combinaciones no previstas; posibilidad de diferentes lecturas de la forma: todo esto apunta a la Música-Laberinto. Como puede suponerse, lograr dicha música a través del uso de una partitura es sumamente difícil. Aquí debo insistir en que la realización de una música absolutamente postcapitalista requiere, me parece, la gestión de espacios públicos que sean, efectivamente, laberintos sonoros, donde el escucha pueda perderse y experimentar la obra de modo libre. La composición sería algo más parecido a un híbrido entre lo que hoy en día conocemos como composición y lo que conocemos como instalación sonora. Quizás la única forma en que la música experimental pueda tener injerencia en la *bios* es que se conforme un espacio donde la gente pueda simplemente estar-ahí-escuchando-juntos, o buscando juntos la experiencia musical.

5. La ~Música tiene prácticas y funciones sociales en el ~Mundo (conclusiones)

5.1.

¿Cómo será, entonces, la música de la sociedad post-capitalista? ¿Qué pistas nos da esa música sobre las características de la sociedad que la va a producir? ¿Cómo plantear una alternativa a un sistema de más de 500 años en desarrollo? Dice Jappe:

“No cabe ya ningún retorno a formas anteriores y más “humanas” de capitalismo, como el modelo keynesiano del Estado asistencial y del pleno empleo. Limitarse a criticar el “neoliberalismo” es, en definitiva, quedarse corto. Una salida solo puede consistir en la superación de las categorías mismas de la socialización capitalista.

Pero nada nos asegura que esta se vaya a producir. Ninguna dialéctica histórica garantiza el paso del capitalismo a una sociedad emancipada. La caída en la barbarie sigue siendo una posibilidad nada remota”²⁰⁶.

La idea de los contracampos ha sido un intento de empezar a superar las categorías con las que hoy pensamos la música. Creo que las consideraciones sobre el ruido que expusimos en el Capítulo 2 apuntan a una posible superación esa misma categoría (pero, como lo mencioné en su momento, la cuestión requiere mucha más investigación respecto al nacimiento de esa categoría). No creo, sin embargo, haber superado ninguna de las formas en las que, desde el surgimiento de la razón capitalista, pensamos la música. Quiero pensar que, en todo caso, este trabajo ha contribuido, aunque sea un poco, a dar algo de claridad respecto a cuáles son y de dónde surgen las categorías con las que pensamos la música (y también, con las que pensamos la reflexión sobre la música), de modo que podamos empezar a superarlas en el futuro cercano. Creo que, si hay algún futuro para la música, dicho futuro debería ir por esa ruta. Sé que al menos será así para mi obra.

²⁰⁶ AA.VV. (2014). *El absurdo mercado de los hombres sin cualidades*, Pepitas de calabaza, de la “Introducción a la edición castellana”, escrita por Anselm Jappe, p.12.

5.2.

El proceso de investigación me ha dejado claro que el gran problema de la música-contemporánea-académica-de-concierto es que delega completamente al público la responsabilidad de su apreciación. Esto no es sólo una postura estética actual, sino que forma parte de todo un proceso histórico que inicia con la relación entre la creación musical y la lógica mercantil: así como el mercado insiste en que los individuos son radicalmente independientes y, por lo tanto, responsables de su éxito o su fracaso, la postura de la música contemporánea actual es que el público es quien debería interesarse por el arte y por lo nuevo. Cualquier intento de involucrar al público desde la música se considera un tipo de “traición al arte, a la disciplina y a su evolución”²⁰⁷: como una forma de complacer su gusto no sofisticado. Esta situación, que responde a la integración de la razón mercantil en la creación musical, trae consigo el problema de la fetichización.

Hay un extraño doble discurso. Por un lado, la creación musical se ha ido fetichizando, y su radicalidad ha sido neutralizada por la lógica de mercado, que hace de la música contemporánea y su disfrute una especie de lujo²⁰⁸, de extraño privilegio, cuya apreciación condiciona cómo los otros nos perciben, como plantea Ngai respecto al “shock” o al aburrimiento ante el arte contemporáneo:

“Both “paralyzing” affects consequently inform aesthetic responses that tend to be **written off as unsophisticated: from this point of view, only a philistine would be bored by the later Beckett’s fatiguing repetitions; only a naïf would be shocked by Jeff Koons’s pornographic sculptures.** By pointing to what obstructs aesthetic or critical response, however, astonishment and boredom ask us to ask what ways of responding our culture makes available to us, and under what conditions. The shocking and the boring prompt us to look for new strategies of affective engagement and to extend the circumstances under which engagement becomes possible”.²⁰⁹

207 Babbitt, M. (1958). *Who cares if you listen?*, High Fidelity: “And so, I dare suggest that the composer would do himself and his music an immediate and eventual service by total, resolute, and voluntary withdrawal from this public world to one of private performance and electronic media, with its very real possibility of complete elimination of the public and social aspects of musical composition. By so doing, the separation between the domains would be defined beyond any possibility of confusion of categories, and the composer would be free to pursue a private life of professional achievement, as opposed to a public life of unprofessional compromise and exhibitionism”.

208 Ibid.

209 Ngai, S. (2005). *Ugly feelings*, Harvard University Press, p. 262. Énfasis agregado.

Ciertamente, paralela a esta actitud, existen corrientes de creación musical que sí buscan complacer al público a través de lo kitsch, de la producción “modernizada” o bien “orquestralmente depurada” de piezas de corte popular, temas de música romántica, arreglos de música de video-juegos, etc²¹⁰. Ya abordamos esto a través de la crítica que hace Adorno al carácter fetichista de la música (popular). El punto aquí es que, o la música es un producto de consumo raro, un lujo sólo para unos cuantos, para “conocedores del buen gusto”, para gente con el suficiente capital cultural para poder apreciarla; o bien, es un producto de gusto cuestionable que busca complacer a las masas. En ambos casos, la obra musical es un tipo de mercancía, que sí se ha vendido a la lógica mercantil (ya sea por popular o por elitista), y en ese sentido, en ambos casos, sí ha “traicionado”²¹¹ al arte, en tanto que su interés en realidad no es artístico²¹², sino mercantil.

Por otro lado, cuando no se apela al gusto del público, se apela a educarle: de ahí la proliferación de los conciertos didácticos, de las charlas pre-concierto, de los cursos y talleres de apreciación musical. Se entiende que el público no puede apreciar las obras, no puede generar su propio interés, porque no sabe cómo hacerlo. Como si se tuviera que enseñar al público a utilizar los sentidos de la percepción.

En ambas formas del discurso, es el público quien debe “saber apreciar” la música. Pero, ¿cómo podría el público generar su propio interés cuando vive, al mismo tiempo, en un Mundo que parece tener las mismas propiedades que el arte (como argumentamos en el capítulo 3), y del cual vive *desencantado*? Es decir, si nuestra mirada del Mundo es una mirada desencantada, y el arte y el Mundo se ven ya como una misma cosa, ¿cómo podríamos no tener una mirada desencantada del arte? Más importante: ¿cómo superamos este desencanto del arte? ¿Cómo volver a encantar la percepción del Mundo, y en específico, la del oído? Creo que la música no sólo debería brindarnos una distancia crítica del Mundo para verlo con claridad, sino que debería, en buena medida, propiciar ese

210 Esta música popular es, digamos, “habilitada” para el “buen gusto” al darle un barniz de “oficio”.

211 Apelo aquí al entendimiento del lector: esta es sólo una forma de hablar.

212 ¿No nos hace esto sospechar de todos esos discursos tan contestatarios, tan supuestamente radicales, que cuestionan al arte como algo superfluo? ¿No caen, de hecho, en esa misma superficialidad? Es decir, ¿no es esta, también, una actitud burguesa?

encantamiento del mismo²¹³, de modo que el Mundo no sea “simple cantidad, materia informe”, ya que “[l]a tosca practicidad y el naturalismo del mundo fetichista se contraponen a la actividad creativa del hombre”²¹⁴. Investigar a fondo esta ruta también es uno de los resultados de este trabajo, y que se relaciona con la necesidad de una investigación seria sobre la historia de la categoría “ruido”.

5.3.

¿Qué propuestas daremos al problema que hemos planteado? Como dije antes, las herramientas de composición que propongo no son suficiente. Retomando las palabras de Anselm Jappe, ningún proceso de crítica tampoco lo será. Y tampoco tiene sentido querer “volver” a un punto en el pasado donde “todo era mejor”. Tendríamos que volver a los tiempos de Adam von Fulda (lo que sería una locura). Es cierto que probablemente sea necesario deshacernos de las ideas de Boecio: percibo que ya desde ahí están latentes muchos de los problemas que hemos abordado, y que aquejan a la reflexión sobre la música, empezando por la delimitación de los sonidos aceptables para hacer música y la idea de su cuantización como condición necesaria. Esta es una posible solución para el germen de este trabajo: desde esta perspectiva (que ha querido ser una suerte de lectura marxista de la historia de la música occidental desde el siglo XVI hasta la fecha) es posible abrir una ruta para un futuro en la música. Es necesario un trabajo continuado con miras al futuro.

5.3.1.

En primer lugar, he propuesto el estudio de la relación entre música y “ruido” desde una perspectiva histórica que mire desde la antigüedad. Creo que una investigación de ese tipo abriría rutas interesantes en torno a la reflexión del poder político del sonido, y en específico, de la música.

213 Yo lo articulo en mi práctica de este modo: la música sirve para volver nuestras inferencias sonoras no monótonas.

214 Lifshitz, M. (2017). *La filosofía del arte de Karl Marx*, Siglo XXI, p. 49.

5.3.2.

En segundo lugar, la creación de la que llamé “Música-Laberinto” implica la implementación de espacios particulares, que condicionan la forma de hacer música, y por lo tanto, de componerla. Bajo esta propuesta, es el espacio y el tiempo que se pasa en el mismo, lo que debe ser compuesto (o más bien, propuesto). Esto implica una infraestructura considerable, puesto que requiere un replanteamiento de lo que hoy conocemos como la sala de conciertos. Por otro lado, asume que los espectadores tienen el tiempo de esparcimiento para acudir a la experiencia musical, que es más bien una experiencia cotidiana, una experiencia que forma parte de la vida ordinaria, y no un evento especial. Es por eso que concibo a la música-laberinto como un asunto de política pública: la sociedad del futuro habrá de considerar en su legislación la construcción de lugares apropiados para la socialización de la música y para el disfrute del tiempo libre. Esta podría ser una forma de hacer que la creación musical tenga injerencia directa y real en la sociedad actual: impulsar leyes que hagan posible la música-laberinto cambiaría, en virtud de la reconfiguración del espacio público, la vida en la ciudad, y propiciaría (idealmente) momentos de disfrute de uno mismo, así como experiencias estéticas cuya lógica no siguiera la lógica del capitalismo en la música, lo que constituiría, ahora sí, un acto de resistencia contra la maquinaria del capital. La música-laberinto plantea un tipo de creación donde el público no genera su interés a regañadientes, sino que puede *buscar la música* a través de su andar por el espacio/laberinto. Este *buscar* implica que la música es algo allá afuera, y ya no algo que depende de la escucha, y por lo tanto, exclusivamente del individuo. Sin embargo, el individuo crea la propia experiencia musical a través de su andar. Creo que, sin superar aun la reificación de la música ni la noción de que el público es absolutamente responsable de su interés, estos conceptos entran en un juego interesante en la música-laberinto.

Por lo pronto, de modo práctico, la música-laberinto sólo puede practicarse en la forma de la instalación sonora. Una instalación particular, pues requiere un planteamiento del espacio específico: el espacio debe ser recorrido como se recorre un laberinto (i.e. no

está abierto simplemente, no consiste en una colección de instancias sonoras que ocurren dentro del mismo recinto, sino que existe una planeación de todo el recorrido: esa es la composición). En buena medida, planeo enfocar mi quehacer musical en esa dirección de ahora en adelante. Ciertamente, la idea misma ya ha influido en cómo concibo mi música.

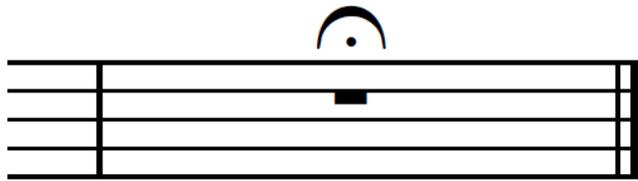
5.3.3.

Encuentro necesaria la apertura de lugares de diálogo que aborden específicamente la relación de la creación musical con la vida política de la comunidad, con miras a la construcción de un futuro viable, y donde la creación no sólo se reflexione, sino que también se pueda presentar a la comunidad. En ese sentido, planeo eventualmente abrir un Centro de Estudios Musico-Políticos (CEMP). Sin embargo, esta iniciativa requerirá de mucho tiempo y recursos, y muy seguramente de apoyo institucional externo, por lo que sólo puedo mencionarlo como un proyecto a largo plazo.

5.3.4.

Por último, es posible una aproximación desde el otro lado; es decir, desde la misma postura capitalista. En los últimos meses me he planteado la composición de “óperas de súper héroes”. En específico, una obra donde Engels y Marx son algo análogo a Batman y Robin²¹⁵. La propuesta une, de alguna forma, la fascinación contemporánea del público por el género de súper héroes, el concierto didáctico, las técnicas que expuse en el Capítulo 4 así como las nuevas estéticas musicales, y la necesidad de socializar las posturas críticas al sistema mundo actual, en una presentación que encuentra una salida atractiva a la comunidad, y que puede garantizar la generación de su interés.

215 Esta obra ya está en proceso de composición.



Bibliografía

- Adorno, T. W. (1985). On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening. In *The essential Frankfurt School reader* (pp. 270–299). The Continuum Publishing Company.
- Attali, J. (1995). *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI.
- Ball, P. (2010). *The Music Instinct: How Music Works and Why We can't do without it: How Music Works and Why We Can't Do Without It*. Oxford University Press, USA.
- Barzun, J. (2000). *From Dawn to Decadence*. HarperCollins.
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and simulation*. University of Michigan Press.
- Bautista S., R. B. (2017). *Del mito del desarrollo al horizonte del vivir bien*. Yo Soy Si Tú Eres Ediciones.
- Beal, A. C. (2000). Negotiating Cultural Allies: American Music in Darmstadt, 1946-1956. *Journal of the American Musicological Society*, 53(1), 105–139.
<https://doi.org/10.2307/831871>
- Benjamin, W. (2011). *Obra de arte en la era de su reproducción técnica, La* (987177222X ed.). El Cuenco de Plata.
- Berman, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (3rd ed.). SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES.
- Born, G. (1995). *Rationalizing Culture: Ircam, Boulez, And The Institutionalization Of The Musical Avant Garde*. University of California Press.
- Castrodeza, C. (2016). *La darwinización del mundo*. Herder Editorial.
- Ceballos, N. (2021). *El pensamiento conspiranoico*. Arpa.
- Christensen, T. (2002). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge University Press.
- Christensen, T. S. (1993). *Rameau and musical thought in the Enlightenment*.
- Christensen, T. S., Gouk, P., Geay, G., Jans, M., & McClary, S. (2007). *Towards tonality: Aspects of Baroque Music Theory*. Leuven University Press.

- Colli, G. (2009). *El Nacimiento De La Filosofía* (1st ed.). Tusquets Editor.
- Croft, J. (2015). COMPOSITION IS NOT RESEARCH. *Tempo*, 69(272), 6–11.
<https://doi.org/10.1017/s0040298214000989>
- Deleuze, G. (2007). *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-2005)*. Pre Textos Ed.
- Derrida, J. (1995). *The gift of death*. University of Chicago Press.
- Duque, F. (2002). *En torno al humanismo*. Tecnos.
- Eco, U. (1967). *Opera Aperta* (4nd Edition). Bompiani.
- Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general*.
- Engels, F., & Marx, K. (2005). *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre: Manifiesto del partido comunista : Ideología alemana*.
- Fisher, M. (2009). *Capitalist realism: Is There No Alternative?* John Hunt Publishing.
- Foucault, M. (2007). *Nacimiento de la biopolítica: curso en el Collège de France (1978-1979)*. Fondo de Cultura Economica.
- Foucault, M. (2009). *El orden del discurso*.
- Foucault, M. (2017). *Subjectivity and truth: Lectures at the Collège de France, 1980-1981*. Springer.
- Fox, C. (2007). Music after Zero Hour. *Contemporary Music Review*, 26(1), 5–24.
<https://doi.org/10.1080/07494460601069143>
- Freeman, R., & Scelsi, G. (1991). Tanmatras: The Life and Work of Giacinto Scelsi. *Tempo*, 176, 8–18. <http://www.jstor.org/stable/944639>
- Freytag, G. (2003). *Die Technik des Dramas*.
- Gabilondo, J. (2019). *Globalizaciones: La nueva Edad Media y el retorno de la diferencia*. Siglo XXI.
- Gidley, J. M. (2017). *The Future: A very short introduction*. Oxford University Press.
- Goehr, L. (1994). *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford University Press.
- Gonzalbo, F. E. (2016). *Historia mínima del neoliberalismo*. Turner.
- Graham, P. (2006). *Una brevísima introducción a la lógica* (1st ed.). OCEANO.

- Grebosz-Haring, K., & Weichbold, M. (2018). Contemporary art music and its audiences: Age, gender, and social class profile. *Musicae Scientiae*, 24(1), 60–77.
<https://doi.org/10.1177/1029864918774082>
- Han, B. (2012). *La sociedad del cansancio*. Herder.
- Harvey, D. (1998). *La condición de la posmodernidad*. Amorrortu.
- Hossenfelder, S. (2018). *Lost in math: How Beauty Leads Physics Astray*. Basic Books.
- Hubbes, L. A. (2010). Debating Contemporary Internet-Based Apocalyptic Discourse in Class. En *Argumentor. Proceedings of the First International Conference on Teaching Argumentation and Rhetoric*. Transylvanian Museum Society: Cluj-Napoca.
- Huyssen, A. (1987). *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism (Theories of Representation and Difference)*. Indiana Univ Pr.
- Ivorra Castillo, C. (ca. 2020). *Lógica matemática* [Libro digital].
<https://www.uv.es/ivorra/Libros/LM.pdf>
- Jameson, F. (2005). *Archaeologies of the future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Verso.
- Jappe, A. (2019). *La sociedad autófaga*. Pepitas de calabaza.
- Jappe, A., Kurz, R., & Ortlieb, C. P. (2014). *El absurdo mercado de los hombres sin cualidades : ensayos sobre el fetichismo de la mercancía*. Pepitas de calabaza ed.
- Jowett, B. (1888). *The Republic of Plato*, (3^a de), Oxford Univeristy Press.
- Kahn, D. (1999). *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts* (First edition). The MIT Press.
- Kanach, S. (Ed.). (2005). *Giacinto Scelsi: 1905-1988*. Éditions Salabert.
- Kant, I. (2007). *Lo bello y lo sublime: fundamentación de la metafísica de las costumbres*.
- Lifshitz, M. (2017). *La filosofía del arte de Karl Marx*. Siglo XXI.
- Lipovetsky, G., Serroy, J., & Valle, M. A. (2015). *La estetización del mundo: Vivir en la época del capitalismo artístico (Argumentos) (Spanish Edition)* (3rd ed.). Editorial Anagrama.

- Locke, A. W., & Hoffmann, E. T. A. (1917). Beethoven's Instrumental Music: Translated from E. T. A. Hoffmann's "Kreisleriana" with an Introductory Note. *The Musical Quarterly*, 3(1), 123–133. <http://www.jstor.org/stable/738009>
- Maor, E. (2018). *Music by the numbers: From Pythagoras to Schoenberg*. Princeton University Press.
- Marcus, G. (2019). *Rastros de Carmin*. Editorial Anagrama.
- Marx, K. (1992). *Capital: A Critique of Political Economy, Volume 1*. Penguin Classics.
- McMillan, J. (2003). *Reinventing the Bazaar: A natural history of markets*. W. W. Norton & Company.
- Muggleton, D., Weinzierl, R. et al (2003), *The Post-subcultures Reader*.
- Ngai, S. (2005). *Ugly feelings*. Harvard University Press.
- Nietzsche, F. W. (2010). *El nacimiento de la tragedia*. Alianza Editorial.
- Noguera, A., & Herreras, E. (2017). *Las contradicciones culturales del capitalismo en el siglo XXI: una respuesta a Daniel Bell*. Biblioteca Nueva.
- Owens, J. A. (1997). *Composers at work: The Craft of Musical Composition 1450-1600*. Oxford University Press, USA.
- Palisca, C. V., & Palisca, H. L. L. G. M. P. O. M. C. V. (2006). *Music and ideas in the sixteenth and seventeenth centuries*. University of Illinois Press.
- Parkin, M. (2006). *Economics (Spanish Translation)*. Pearson Educación.
- Piketti, T., & Xxi, S. (2015). *La crisis del capital en el siglo XXI. Crónicas de los años en que el capitalismo se volvió loco (Spanish Edition) (1st ed.)*. Siglo XXI.
- Porphyry. (1992). *On Aristotle categories*. Bristol Classical Press.
- Prada, J. M. (2019). *Otro tiempo para el arte (2nd ed.)*. Sendemà.
- Priest, E. (2013). *Boring Formless Nonsense: Experimental Music and The Aesthetics of Failure (0 ed.)*. Continuum Books.
- Qureshi, R. B., & Qureshi, R. (2002). *Music and Marx: Ideas, Practice, Politics*. Psychology Press.

- Ritchey, M. (2017). "Amazing Together": Mason Bates, Classical Music, and Neoliberal Values. *Music and Politics*, XI(2), 1–23.
<https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0011.202>
- Romero, L. E. Á. (2021). Alternativas al colapso socioambiental desde América Latina. In *Bielefeld University Press eBooks*. <https://doi.org/10.14361/9783839448939>
- Rousseau, J. (1768). *Dictionnaire de musique*. Par J. J. Rousseau.
- Rutherford-Johnson, T. (2017). *Music after the Fall: Modern Composition and Culture since 1989* (First). University of California Press.
- Rutsky, R. L. (1999). *High Techne: Art and Technology from the Machine Aesthetic to the Posthuman* (First edition). University of Minnesota Press.
- Safranski, R., & Pallás, R. G. (2011). *Romanticismo*. TusQuets Editores.
- Salmon, W. C. (2008). *LOGICA*. Colofón.
- Sauer, T. (2009). *Notations 21*. Mark Batty Publisher.
- Schneider, M. (1998). *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Siruela.
- Segal, C. (1989). *Orpheus: The Myth of the Poet*. The John Hopkins University Press.
- Shapin, S. & University of Chicago. Press. (1996). *The Scientific Revolution*. Amsterdam University Press.
- Svendsen, L., & Irons, J. (2005). *A Philosophy of Boredom*. Reaktion Books.
- Taruskin, R. (2009). *The Danger of Music and Other Anti-utopian Essays*. Amsterdam University Press.
- Taruskin, R. (2011). *Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century: The Oxford History of Western Music*. Oxford University Press on Demand.
- Toulmin, S. (1992). *Cosmopolis: The Hidden Agenda of Modernity* (1st ed.). The University of Chicago Press.
- Valencia, S. T., & Triana, M. V. (2010). *Capitalismo gore*. Melusina.
- Voegelin, S. (2010). *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art* (1st ed.). Continuum.
- Wallerstein, I. (2011). *El moderno sistema mundial* (2nd ed., Vol. 1). Siglo XXI.

- Wallerstein, I. (2014). *El Moderno Sistema Mundial IV*. Universidad Autónoma de México.
- Wallerstein, I., Baca, R. P., & Albores, J. (2004). *Moderno Sistema Mundial 3 - La Segunda Era de Gran Expansion de La Economia (Historia) (Spanish Edition)* (2nd ed.). Siglo XXI de España Editores, S.A.
- Wallerstein, I. M., & Máñez, P. L. (1988). *El capitalismo histórico*. Siglo XXI de España Editores, S.A.
- Wallerstein, I. M., & Resines, A. (1999). *El Moderno sistema mundial*. Siglo Veintiuno.
- Wallerstein, I., Máñez, L. P., & Baca, R. P. (2003). *El moderno sistema mundial: El mercantilismo y la consolidación de la economía-mundo europea, 1600-1750 (Historia) (Spanish Edition)* (5th ed.). Siglo XXI de España Editores, S.A.
- Weber, M. (1993). *Economía y sociedad: esbozo de sociología comprensiva*. Fondo de Cultura Económica.
- Wittgenstein, L. (1961). *Notebooks 1914-1916* (G. H. Von Wright & G. E. M. Anscombe, Eds.). Basil Blackwell.
- Wittgenstein, L. (1992). *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Ediciones Paidós.
- Zizek, S. (2010). *Living in the end times*. Verso Books.

Textos de Teoría Musical

- Antoniotto, G. (1760). *L'Arte Armonica, or A Treatise on the Composition of Musick, in Three Books, : With an Introduction on the History and Progress of Musick, from its beginning to this Time*.
- Asioli, B. (1814). *Trattato di armonia adottato dal Regio Conservatorio di Musica di Milano composto da Bonifazio Asioli di Correggio maestro direttore della camera e capella di S.M. il rè d'Italia e censore del R. Conservatorio suddetto dedicato a sua altezza imperiale il principe Eugenio Napoleone di Francia vice rè d'Italia &.&.&*

- Barrett, R. J. (2017). *Portfolio of original compositions: music of possibility* [PhD dissertation]. The University of Leeds School of Music, PVAC.
- Bergquist, E. P. (1964). *The theoretical writings of Pietro Aaron*. Columbia University.
- Boethius. (2009). *Sobre el fundamento de la música: cinco libros*. Gredos Editorial S.A.
- Brunelli, A. (1606). *Regole utilissime per li scolari che desiderano imparare a cantare, sopra la pratica della musica*. Volemar Timan.
- Busoni, F. (1911). *Sketch of a New Esthetic of Music, By Ferruccio Busoni. Translated From the German by Th. Baker*. G. Schirmer.
- Caccini, G. (1601). *Le nuove musiche di Giulio Caccini detto Romano*.
- Cage, J. (1981). *Para los pájaros: Conversaciones con Daniel Charles*. Monta Ávila Editores.
- Campion, F. (1716). *Traite d'accompagnement et de composition: selon la regle des octaves de musique*.
- Choron, A. (1808). *Principes de composition des écoles d'Italie adoptés par le Gouvernement Français pour servir à l'instruction des élèves des maîtrises de cathédrales: Ouvrage classique*.
- Conforti, G. L. (1593). *Breve et facile maniera d'essercitarsi ad ogni scolaro*.
- Crotch, W. (1812). *Elements of musical composition: Comprehending the Rules of Thorough Bass, and the Theory of Tuning*.
- Descartes, R. (1992). *Compendio de música*. Tecnos Editorial S A.
- Faber, H. (1591). *Compendium musicae, pro illius artis tironibus*.
- Fux, J. J. (1965). *Study of Counterpoint*. W W Norton & Company Incorporated.
- Galilei, V. (1581). *Dialogo di Vincentio Galilei . . . della musica antica, et della moderna*.
- Geminiani, F. (1742). *Guida armonica, o dizionario armonico: Being a Sure Guide to Harmony and Modulation, in which are Exhibited, the Various Combinations of Sounds, Consonant, and Dissonant, Progressions of Harmony, Ligatures and Cadences, Real and Deceptive*.
- Glarean, H. (1547). *Dodecachordon*. Henrichum Petri.

- Hastings, T. (1822). *Dissertation on Musical Taste, Or, General Principles of Taste Applied to the Art of Music.*
- Hawkins, J. (1776). *A General History of the Science and Practice of Music by Sir John Hawkins. Vol. I.*
- Heck, J. C. (1768). *A complete system of harmony, or, A regular and easy method to attain a fundamental knowledge and practise of thorough bass, with the nature and various use of concords and discords explained, conformable to the modern composition. Illustrated by a variety of examples.*
<https://www.loc.gov/item/06043910/>
- Heck, J. J. (ca. 1775). *Short and fundamental instructions for learning thorough bass. Wherein the whole system is laid open and thereby many new & important discoveries made, by means of which a person may soon attain to a compleat understanding both of the theory & practice of thorough bass, for greater plainness digested into the form of Question and Answer.*
- Holder, W. (1731). *A treatise of the natural grounds, and principles of harmony: By William Holder, . . . To which is Added, by Way of Appendix: Rules for Playing a Thorough-bass; . . . By the Late Mr. Godfrey Keller. . . . The Whole Being Revis'd, and Corrected from Many Gross Mistakes Committed in the First Publication of These Rules.*
- Iler, D. (2015). *Václav Philomathes' musicorum libri quattuor (1512): Translation, Commentary, and Contextualization.* University of North Texas.
- Kuhnau, J. (1703). *Fundamenta Compositionis.*
- Levitin, D. J. (2006). *This is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession.* Dutton.
- Logier, J. B. (1827). *A system of the science of music and practical composition: Incidentally Comprising what is Usually Understood by the Term Thorough Bass.*
- Messiaen, O. (1956). *The technique of my musical language.* Alphonse Leduc.
- Miller, E. (1800). *Elements of Thorough Bass and Composition, in which the Rules of Accompaniment for the Harpsichord Or Pianoforte are Rendered Amusing by the*

Introduction of Eight French & Twelve English Songs Collected from the Works of Eminent Composers Ancient & Modern: With Proper Lessons for Practice . . .

Opera Quinta.

Mozart, L. (1985). *A treatise on the fundamental principles of violin playing*. Early Music.

Nivers, G. G. (1667). *Traité de la composition de musique*.

Oliveros, P. (2005). *Deep listening: A Composer's Sound Practice*. Iuniverse.

Parran, A. (1639). *Traité de la musique théorique et pratique, contenant les préceptes de la composition*.

Picchianti, L. (1834). *Principj generali e ragionati della musica teorico-pratica*.

Pizzati, G. (1782). *La scienza de' suoni, e dell' armonia: diretta specialmente a render ragione de' fenomeni, ed a conoscer la natura e le leggi della medesima, ed a giovare alla pratica del contrappunto*.

Playford, J. (1655). *An introduction to the skill of musick*.

Rameau, J. (1726). *Nouveau système de musique théorique, où l'on découvre le principe de toutes les règles nécessaires à la pratique, pour servir d'introduction au "Traite de l'harmonie."* Jean-Baptiste-Christophe Ballard.

Rameau, J. (1737a). *A treatise of music: Containing the Principles of Composition . . .*

Rameau, J. (1737b). *Génération harmonique ou traité de musique théorique et pratique*.

Ramos De Pareja, B. (1482). *De Musica Tractatus*.

Riemann, H. (1895). *Harmony Simplified, or, the theory of the tonal functions of chords* (2nd ed.). Augener Limited.

Russolo, L. (1986). *The art of noises*. Pendragon Press.

Schaeffer, P., & De Diego, A. C. (1996). *Tratado de los objetos musicales*. Alianza Editorial.

Schenker, H. (2001). *Counterpoint*. Schirmer Books.

Schoenberg, A. (1983). *Theory of harmony*. Univ of California Press.

Slemon, P. J. (1994). *Adam von Fulda on Musica plana and compositio: De Musica, Book II, a Translation and Commentary*. The University of British Columbia.

- Tansur, W. (1746). *A New Musical Grammar: Or, The Harmonical Spectator: Containing All the Useful Theoretical, Practical, and Technical Parts of Musick. Being a New and Correct Introduction to All the Rudiments, Terms, and Characters, and Composition in All Its Branches. With Several Scales for Musical Instruments; and Philosophical Demonstrations, on the Nature of Sound. Laid Down in So Concise and Easy a Method, as to be Understood by the Meanest Practitioner; Whether Vocal Or Instrumental, by Way of Question and Answer. With Variety of Cuts Correctly Engraved.*
- Turner, W. (1724). *Sound anatomiz'd, in a philosophical essay on Musick: Wherein is Explained the Nature of Sound, Both in Its Essence and Regulation, &c. Contrived for the Use of the Voice in Singing, as Well as for Those who Play on Instruments. Together with a Thorough Explanation of All the Different Moods Used in Musick, for Regulating Time in the Different Divisions of Measures Used Therein . . . To which is Added, a Discourse Concerning the Abuse of Musick.*
- Vicentino, N. (1560). *L'antica musica ridotta alla moderna prattica: con la dichiaratione, et con gli essempli de i tre generi, con le loro spetie. Et con l'inventione di uno nuovo stromento, nelquale si contiene tutta la perfetta musica, con molti segreti musicali.* Antonio Barre.
- Von Helmholtz, H., & Ellis, A. J. (1875). *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music.*
- Webern, A. (1975). *The path to the new music.* Universal Edition.
- Werckmeister, A. (1707). *Musicalische Paradoxal-Discourse.*
- Zarlino, G. (1558). *Le institutioni harmoniche.*

Fuentes virtuales

- EU Turns Its Back on Migrants in Distress.* (2020, October 28). Human Rights Watch.
<https://www.hrw.org/news/2020/02/18/eu-turns-its-back-migrants-distress>

Fecha límite 2030 | PNUD. (n.d.). UNDP.

<https://www.undp.org/content/undp/es/home/stories/decade-of-action.html>

Jackson, R. (n.d.). *The Effects of Climate Change*. Climate Change: Vital Signs of the Planet. <https://climate.nasa.gov/effects/>

Music and Politics. (n.d.). Music and Politics. <https://quod.lib.umich.edu/m/mp?page=home>

Specia, M. (2019, August 13). *Hundreds of Migrants Stranded in Mediterranean in Standoff Over Aid Ships*. The New York Times.

<https://www.nytimes.com/2019/08/12/world/europe/mediterranean-migrant-ships-italy.html>

Website, B. A. B. N. G. C. C. (2019, June 19). *A Degree of Concern: Why Global Temperatures Matter*. Climate Change: Vital Signs of the Planet.

<https://climate.nasa.gov/news/2878/a-degree-of-concern-why-global-temperatures-matter/>

Anexo

Full Score

Paréidolie

for Flugelhorn
and Clarinet

Charles M. Champi
(2020)

Performance Notes

The piece should be performed in a big room with a lot of echo. Tempo should be chosen depending on the reverberation of the room: if the reverberation is long, performers can use a slower tempo. If the room is too dry, use a faster tempo.

Ideally, the room should be 12 meters long on every side. The audience is free to walk on this space (there is no stage: musicians and public are on the same level).

The space must be "prepared" in order to have an OUTER CIRCLE, an INNER CIRCLE, and a CENTER. The OUTER CIRCLE should have a radius of 6 meters from the center. The INNER CIRCLE should have a radius of 3 meters from the center, and there must be two stands (opposite from each other) at the Inner circle. The performers will "rotate" from the Outer Circle towards the Center.

The Trumpet and the Clarinet must be in opposite extremes of the Outer Circle. When the piece begins, both performers should walk in circles towards the INNER CIRCLE, counter clockwise (as if they were rotating planets). The TRUMPET must walk a little bit FASTER than the Clarinet (crossing are allowed).

At letter [A] both performers get to their Stands at the Inner Circle and stop walking. Letter [A] is performed in a stationary way.

At letter [B] both performers start "rotating" again towards the Center of the room. This time both should walk at the same speed.

At letter [C] both performers should be right at the Center.

For the last long sound with the [INTO FLUGELHORN] indication: the Clarinet performer should put the clarinet's bell INSIDE the Flugelhorn bell, and play through the Flugelhorn (this can be done with the aid of the Trumpet performer).

End suddenly and with a dramatic gesture.

If non of this is possible, a standard "concert format" performance is fine.

The Trumpet performer will use: a Flugelhorn (written in Bb) and a Piccolo Trumpet (in Bb).

The Clarinet performer will use: a Clarinet in Bb, and a Bass Clarinet (written in French Notation).

Air production signs:

○ = 2/3 air sound, 1/3 pitch (almost white noise)

● = 1/3 air sound, 2/3 pitch (note with noise)

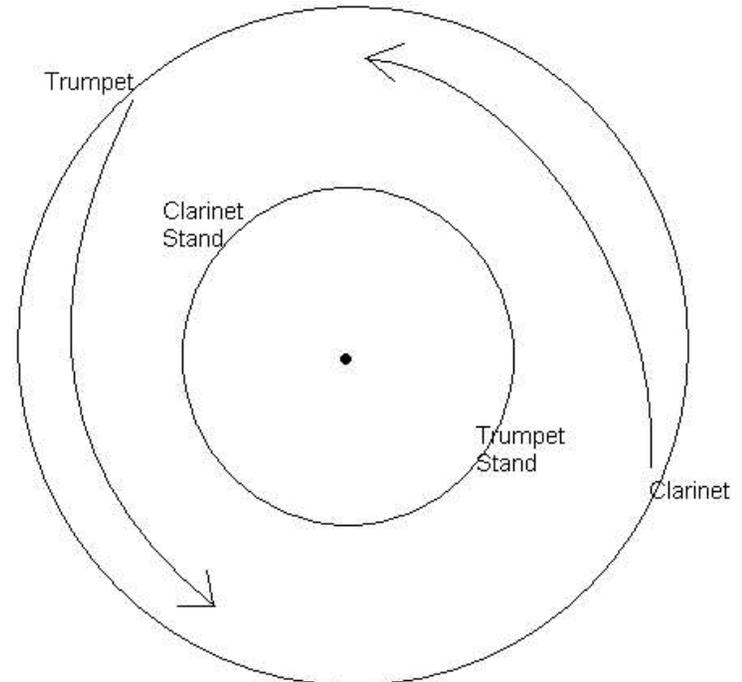
● = blow violently and growl (produce a rich, complex sound with multiphonics). The growling could be almost at unison, or very low. Use the most comfortable option).

[scr] = screams through the instrument (super complex, noisy, high pitch sound).

■ = note to be sung/hummed while playing another pitch with the instrument.

The general character of the piece is very noisy,
Duration between 7' and 9'30''. Score in C.

For any doubts, please contact the composer at champicanreadit@gmail.com



START ROTATING
TOWARDS INNER CIRCLE

♩ = 60 - 76

Flugelhorn

[Mouthpiece OFF]

Bass Clarinet in B \flat

13

Flug.

B. Cl.

25

Flug.

B. Cl.

37

Flug.

B. Cl.

p

p

p < mf

pp < sf

pp < p

p < mf

p < f

pp < mf

pp < f

sfp < sf

sfp < sffz

pp < p

pp < f

ppp < f

pp < p > pp

sfp < sffz

sfp < sffz

ord.

pp < sf

ord.

mf

ppp < f

ppp < sf

ppp < sffz

n.v.

ppp

pp < mf

ppp

pp < mf

ppp

ppp < sffz

pp

4

49

Flug.

B. Cl.

ppp *mf* *f* *pp* *f* *p* *f* *pp* *fp* *ff* *ppp subito* *mf* *ff*

ppp *f* *pp* *f* *p* *sfp* *sfp* *ff* *ppp subito* *mf* *ff*

61

Flug.

B. Cl.

p *ff* *p* *sffz* [scream]

p *sffz* [scream]

68

Flug.

B. Cl.

sffffz [scr]

sffffz [scr]

72 **A** If letter A is not possible with Flugelhorn, use a Bb Trumpet

Flug. *ppp* *f* *sfz* *ppp* *sfz* *ppp* *sfz* *ff* *sf* *pp* *f* *ff* *sfz* *ppp*

B. Cl. INNER CIRCLE. STAND STILL [Mouthpiece ON] *pp* *f* *pp* *sf* *ff* *p* *f* *sfz* *ppp* *sfz* *ppp* *f* *sfp* *sfz*

79 *sfz* *p* *f* *sf* *sfz* *pp* *sf* *p* *sf* *f* *sfz* *sfp* *sfz* *p*

B. Cl. *ppp* *sfz* *p* *f* *sf* *sf* *p* *sf* *p* *sf* *f* *sfz* *fp* *sfz* *sfp* *sfz* *pp* *sfz* *pp*

83 *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz* *f* *sf* *f* *sf* *p* *f* *sf*

B. Cl. *sfz* *p* *sfz* *pp* *sfz* *pp* *sfz* *p* *sfz* *pp*

87

Flug. *p* *ff* *sfz* *f* *fp* *sfz* *fff*

B. Cl. *sfz pp* *sfz pp* *sfz p* *f* *p*

10:8[♯] 26:20[♯] 25:19[♯] 11:8[♯]

[scr] [scr]

91

Flug. *sf f* *sfz sf p* *sfz sf p* *sfz p* *ff* *sfz ff* *sfz sf* *p*

B. Cl. *sf ff* *sfz sf f* *sfz sf p* *sfz sf p* *sfz p* *ff* *sfz ff*

27:20[♯] 26:19[♯] 26:20[♯] 25:19[♯] 11:8[♯]

tr *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

[scr]

94

Flug. *sfz f* *sfz f* *sfz f* *sfz ff* *sfz* *fp* *sfz f* *sfz f* *sfz f* *sfz* *p*

B. Cl. *sfz sf* *p* *sf* *sfz f* *sfz f* *sfz ff* *sfz* *sfp* *sfz pp*

29:20[♯] 27:19[♯] 27:20[♯] 26:19[♯] 12:8[♯] 11:8[♯]

[scr] [scr] ord. [scr] ord. [scr]

3:2[♯] 3:2[♯]

30:20[♭] 29:19[♭] 12:8[♭] 7

97

Flug. *sfz p f p f > p sf sf sf p*

B. Cl. [scr] 29:20[♭] 27:19[♭] 12:8[♭] *sfz ff sfz f sfz p f p f*

100

Flug. *p f sfz sf*

B. Cl. *p sf sf sf p p f sfz sf*

102

Flug. *ff ff sffz ff*

B. Cl. [scr] 12:8[♭] 31:40[♭] 30:38[♭] 13:16[♭] *ff ff sffz ff sffz*

106

Flug. *ff* *fff* *ffz*

B. Cl. *ff* *ffz* *ff*

[scr] [scr] [scr]

5:4^b 4:3^b 5:4^b

33:40^b 32:40^b

107

Flug. *sempre ff*

B. Cl. *sempre ff*

4:3^b 9:8^b 9:7^b 6:4^b

31:38^b 5:4^b 4:3^b

108

Flug. *ffz* *sempre fff*

B. Cl. *ffz* *sempre fff*

[scr] ● almost screaming ● almost screaming

14:16^b 35:40^b

4:3^b 3:2^b 9:7^b 6:4^b 13:16^b 33:40^b

110

Flug. 

B. Cl. 

112

Flug. 

B. Cl. 

115

Flug. 

B. Cl. 

118

Flug. *ff espress.* *mf* *ffffz* [scr]

B. Cl. *ff espress.* *mf* *ffffz* [scr] To Cl.

B START ROTATING TOWARDS CENTER

ord.
con sord.
Piccolo Trumpet in B \flat

123

Picc. Tpt. *p > ppp* *p > ppp* *mf* *p* *p* *mf* *f* *ff* → open sord. → open

Cl. *pp* *ppp* *pp* *f > pp* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp*

C CENTER

133

Picc. Tpt. *fff* *p cresc.* *f* *ff* *fff* *sfffz*

Cl. *f* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp cresc.* *f* *ff* *fff* *sfffz*

INTO FLUGELHORN

Nemesis

para ensamble mixto y soporte fijo

C.M.Champi
(2021)

Notas para la ejecución

Instrumentos de viento

Gradaciones del soplo



= sólo aire



= aire y altura



= altura (normal)



= soplar con mucha presión, aire y growl

Corno

= entonar la altura de la nota cuadrada. El resultado es un multifónico. Mientras más complejo, mejor.

Guitarra eléctrica

Es necesaria una distorsión muy saturada y sucia, como la que se usaría en una banda de grunge. Las perillas de la guitarra que controlan el TONE deben estar en cero, lo mismo las del amplificador.

Las indicaciones numéricas en donde van los matices corresponden a la manipulación de la perilla de VOLÚMEN en la guitarra. Recomiendo utilizar una guitarra con dos humbuckers, y utilizar la pastilla que está más cerca del diapasón (independientemente del modelo de guitarra).

La línea curva sobre las notas indica el uso de la barra de vibrato. Si la guitarra no tiene dicha barra, recomiendo simular el efecto moviendo el instrumento.

La línea curva entre las notas indica que deben rasparse las cuerdas indicadas usando la plumilla, siempre desde la zona de los trastes hacia el puente.

La guitarra debe afinarse en drop C: 1=E, 2=B, 3=G, 4=C, 5=G, 6=C

Será necesario usar un arco de violín.

La indicación [feed] quiere decir "feedback", y [no-feed] quiere decir "sin feedback". El uso del feedback debe ser discreto pero no tímido. Los tonos del feedback deben amalgamarse con los de la guitarra. Por lo tanto, será necesario estar cerca del amplificador.

Percusión

Se utilizan un vibráfono, un platillo grande, un platillo chico, snare drum, y bass drum. Así mismo, se necesitan DOS arcos de contrabajo, al menos una baqueta, un Super Ball, y escobillas.

[s.b.] = usar el super ball sobre el parche del tambor.

La parte para snare drum con escobillas debe emular un groove de trip-hop. Si bien el patrón es más o menos complejo, debe sentirse natural. Es posible improvisar un poco con los matices.

Cuerdas

Presiones de arco:

fl = flautando, muy ligero



= presión normal



= presión alta



= sonido muy seco, muy tenso, sin scratch



= scratch tone (pero con altura)

La obra debe tocarse con la crines sin tensar.

En la primera parte (c.16-24) el arco no se desliza de modo normal, sino a lo largo de la cuerda (emulando los pasos que escucharemos más adelante en el soporte fijo).

La presión de armónico debe obtener multifónicos aleatorios y NO sonidos cristalinos.

Piano

Se requieren un Plectro, una Super Ball, y una Baqueta.

[s.b.] = usar el super ball sobre el marco metálico dentro del piano.

La nota en forma de X indica que debe golpear con la baqueta el marco metálico dentro del piano. El sonido debe ser seco y grave.

En el compás 87 debe golpear el Pedal muy fuerte, de modo que haga resonar todas las cuerdas del piano. Debe dejarse presionado.

Notas entre paréntesis () deben tocarse dentro del piano, sobre las cuerdas, golpeando las mismas con la baqueta o el superball. Es imposible obtener la nota indicada solamente, por lo que se espera que suenen varias cuerdas a la vez.

El soporte fijo debe reproducirse a un volumen bajo, nunca tapando por completo a los instrumentos.
Debe moderarse el volumen a lo largo de la ejecución.

La obra debe leerse de manera más o menos libre. No se espera que las entradas sean precisas.
Es posible, y deseable, que los ejecutantes se desfasen.

La parte instrumental termina antes que la electrónica. Los ejecutantes deben salir del escenario
cuando han terminado de tocar. Si es posible, deben apagarse las luces cuando hayan salido los músicos.

Duración: 9'25''

♩ = 54

Clarinet in Bb: *p*, *p < f*, *p*, *mf*, *p*, *f*, *p*, *sfz*, *pp* (possible), *f*, *pp*

Horn in F: [sord], (cuivre), (ord.), (cvr), ord., (h.v.), (cvr) *ppp*, *f*, *sf*, *p*, *ff*, *p*, *sfz*, *ppp*, *ff*, *sfz*

Electric Guitar: [Empty staff]

Drum Set: [Empty staff]

Viola: [bow hair totally loose] fl. n.v., tasto (sul C) *ppp*, pt. m.v., fl. n.v., *ff*, fl. n.v., *ppp*, m.v., *f*, fl. n.v., ord., *ppp*, m.v., *f*, ord., *p*

Contrabass: [bow hair totally loose] fl. n.v., tasto (sul D) *ppp*, pt. m.v., fl. n.v., *ff*, fl. n.v., *ppp*, m.v., *f*, fl. n.v., ord., *p*

Piano: [Empty staff]

4 22

Cl. *f* *p* *pp* *f* *p subito (possible)* *sfz*

Hn. *p* *f* *ppp* *mf* *sfz* (h.v.)

E. Gtr. *f* [sul A] pick 0 10 0 *sfz* [feed] *sfz* [no-feed] *sfz*

Dr. [large cymbal] *ppp* arco *sfz* l.v. *ppp* *sfz* l.v.

Vla. *<sf* *<sf* *<sf* *<sf* *<sf* *pp* fl. n.v. tasto (sul D) *sfz* m.v. pt. *sfz*

Cb. *<sf* *<sf* 5:4 *<sf* 5:4 *sf* 5:4 *<sf* 5:4 *pp* fl. n.v. ts. *pp*

Pno. *pp* *sfz* *sf* *p* *sfz* *pp* *mf* *f* *p* *ppp* *sfz* [dry hit on metal frame] *sf* (deep sound) *sfz* [plectrum] *ppp*

26

Cl. *ppp* *mf* *sf p subito* *sfp* *sfp* *sfp* *sfp* *sf p* *sfz*

Hn. *p* *sfz p* *sfz* *p* *sfz*

E. Gtr. [feed] l.v. [no-feed] *f* [tapping] (10) 9:8[♯] 0 36:32[♯] 10

Dr. [bass drum] [s.b.] *ppp*

Vla. fl. n.v. ts. m.v. pt. ts. *ppp* *sf* *pp* *sf* *mf* *sf* *mf* *sfz* *mf* *5:4* *ff* *mf* *sf*

Cb. m.v. pt. fl. n.v. ts. m.v. pt. ts. *sfz* *ppp* *sfz* *pp* *15:16* *sfz* *mf*

Pno. [on keys] *f* *pp* *sf* [plectrum] *ppp*

sfz *sfz* *sfz pp* *sfz* *sfz*

29

Cl. *sfp* *f* *p* *sf* *p* *sf* *p subito* *sfp* *sfp* *sfp* *sfp*

Hn. *sfz* *p* *sfz* *mf* *sfz* *mf*

E. Gtr. 36:32 0 36:32

Dr. *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz*

[w/stick] *sfz* *sfz*

Vla. *sf* *mf* *sf* *mf* *sf* *mf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *ff* *mf* *sf* *sf*

Cb. *sf* *mf* *sfz* *mf* *ff* *mf* *sf* *sf* *mf* *sf* *mf*

[on keys] *pp* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz*

Pno. *sf* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz*

Musical score for measures 29-32, featuring Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), Electric Guitar (E. Gtr.), Drums (Dr.), Viola (Vla.), Contrabass (Cb.), and Piano (Pno.). The score includes various dynamics, articulations, and performance instructions such as 'pizz.', 'cvr', and 'simile'.

31 7

Cl. *sf mf* 6:5 *sffz p* *sffz*

Hn. *sf mf* 5:4 7:4 *sffz p* *sffz* (ord.) *f pp pp*

E. Gtr. [feed] *ppp* arco [no-feed] [l.v., do not remove fingers!] *f* [feed] *p sffz* l.v.

Dr. *p sffz* arco *ppp* l.v. *f p p f pp*

Vla. ord. au talon (sul C) *sffz* 17:16 *p* *ff p* segue tenuto 17:16 *ff p* 17:16 *f* 17:16

Cb. ord. au talon *sffz* 15:16 *p* *ff p* 15:16 *ff p* 15:16 *f* 15:16

Pno. [plectrum] *ppp* 3:2 *sffz* [on keys] *pp* 3:2 *sffz*

42

Cl.

Hn.

E. Gtr.

Vib.

Vla.

Cb.

Pno.

sfz

f

pp

f

[no-feed]

[feed]

sul G (pick)

[no-feed]

[feed]

3:2

3:2

[snare drum]
snare ON + brushes (trip-hop groove very rhythmic)

sf p *sf p* *sf* *sf p* *sf p* *sf* *sf p* *sf p* *sf p* *sf p* *sf* *sf*

p 17:16^Δ *sfz* 17:16^Δ *p* 17:16^Δ

p 15:16^Δ *sfz* 15:16^Δ *p* 15:16^Δ *p* 15:16^Δ

pp *sfz*

[on keys]

p *mf* *p* *mf* *p*

This musical score page contains five staves for different instruments. The E. Gtr. staff features a complex melodic line with various techniques: *[rub string]* and *tasto* at the beginning, followed by *pont.* (ponticello), *[no-feed]* (natural harmonics), and *[feed]* (artificial harmonics). Dynamics range from *mf* to *sfz*. The Vib. staff has a rhythmic accompaniment with dynamics from *sf p* to *sf*. The Vla. staff plays a melodic line with *ff* dynamics and includes 9.8th note groupings. The Cb. staff uses *sul E* and *sul D* techniques with dynamics from *sf* to *fp*. The Pno. staff provides a harmonic and rhythmic foundation with dynamics from *mf* to *f*.

47

Cl.

Hn.

E. Gtr.

[no-feed] sul E

3:2

sul D

3:2

sul A

[feed]

sul A

3:2

sf

Vib.

sf p sf p sf sf p sf p sf sf p sf sf

Vla.

9:8

9:8

9:8

Cb.

sffz

sf p sf

sul A

sul G

p sffz

Pno.

mf sffz f mf sf f sf f sf f

loco

Cl.
 Hn.
 E. Gtr. *f* sul G (pick) [no-feed] 3:2 3:2 [feed]
 Vib. *sf p sf sf p sf p sf sf p sf p sf sf p sf sf*
 Vla. 9:8 9:8 9:8 9:8
 Cb. sul E *sf fp sf* sul D *sf p sffz*
 Pno. *sf p sf p sf p* *sffz*

51

Cl.

Hn.

E. Gtr.

Vib.

Vla.

Cb.

Pno.

Cl.

Hn.

E. Gtr. [no-feed] sul E 3:2' sul D 3:2' sul A 3:2' [feed] sul A 3:2' sf

Vib. sf sf p sf p sf sf p sf p sf sf p sf sf p sf p sf p

Vla. 9:8' 9:8' 9:8'

Cb. fp sf fp sfz

Pno. sfz f sf f sf f sf f

55

Cl.

Hn.

E. Gtr. [no-feed] sul E 3:2 [feed] 3:2 sul D sul A sul A 3:2 sf

Vib. sf sf p sf p sf sf p sf p sf sf p sf sf sf p sf sf sf

Vla. 9:8 9:8 9:8

Cb. sfp sf sul A sul G p sffz

Pno. sffz ff sf ff sf fff sffz

Cl.

Hn.

E. Gtr.

Vib.

Vla.

Cb.

Pno.

fl., n.v.
tasto
(sul A)

ppp

con sord.

sfz

sfz

sfz

p

69

Cl.

Hn.

E. Gtr.

Vib.

Vla.

Cb.

Pno.

mf sul A

sfp *sffz*

mf sul A (a la point)

f *sfp* *sffz* *mf*

3 9:8[♭] 9:8[♭] 9:8[♭] 3 3 3 9:8[♭] 9:8[♭] 9:8[♭] *f* *sfp* *sffz*

7:8[♭] 7:8[♭] 7:8[♭] 7:8[♭] 7:8[♭] *f* *p*

6 6

The musical score for page 18, measures 76-84, features the following parts and dynamics:

- Cl.:** Measures 76-84. Dynamics include *pp*, *ff*, and *ppp*.
- Hn.:** Measures 76-84. Dynamics include *pp*, *sf*, *pp*, *sfz*, *ppp*, and *pp*. Includes a *pizz.* marking and a *6:4* time signature change.
- E. Gtr.:** Measures 76-84. Dynamics include *ppp* and *sfz*. Includes markings for "[no-feed] arco", "[feed] L.v.", and "[no-feed] MUTE subito".
- Vib.:** Measures 76-84. Dynamics include *ppp* and *sfz*. Includes markings for "[small cymbal] arco" and "[large cymbal] arco".
- Vla.:** Measures 76-84. Dynamics include *pp*, *sfz*, *p*, *sf*, and *p*.
- Cb.:** Measures 76-84. Dynamics include *pp*, *sfz*, *pp*, *sf*, *ppp*, *pp*, *sf*, and *sfp*. Includes markings for "6 D G", "9:8", "6", and "fl. pont."
- Pno.:** Measures 76-84. Dynamics include *f*, *p*, *ff*, *p*, *ff*, *p*, *ff*, *p*, *ff*, and *p*. Includes markings for "7:8" and "3:2".

108

Cl.

Hn.

E. Gtr.

Vib.

Vla.

Cb.

Pno.

sf sf p sf sf sf p sf p sf sf p sf p sf sf p sf p

sf f sf f 17:16 sf f sf f sf f sf

sffz sf p sffz p sffz p

p ff ff p

● pont. m.v. ○ ord. n.v.

● pont. m.v. ○ ord. n.v.

● pont. m.v. ○ ord. n.v.

7:8 7:8

110

Cl.

Hn.

E. Gtr.

Vib.

Vla.

Cb.

Pno.

pp

f

(h.v.)

ppp

sf sf p sf sf sf p sf p sf sf p sf p sf sf p sf p sf

f sf f sf sf sf sf sf f sfz sf f sf f sfz sfz p

sfz p sfz p

7:8² 7:8²

● ○ ord.
pont. n.v.
m.v. sul D

● ○ ord.
pont. n.v.
m.v. n.v.

112

Cl. *p subito (possible)* *sffz* *ppp*

Hn. *mf* *sffz* *p* sul G (pick) [no-feed]

E. Gtr. *f*

Vib. *sf p sf sf sf p sf sf p sf sf p sf p sf sf*

Vla. *sffz p sffz sf p sffz sf p* 17:16 17:16

Cb. *sffz p sf sf p sffz sf p* pont. m.v. ord. n.v. sul G sul D ord. n.v.

Pno. *p sf p sf p*

114

Cl. *mf* *sf p subito* *sfp* *sfp* *sfp* *sfp* *sf p* *sffz*

Hn. *sffz* *p* *sffz* *p* *sffz*

E. Gtr. 3:2 *[feed]* *[rub string]* *tasto* *mf* *pont.* *[no-feed]* *sffz*

Vib. *p* *sf* *sf* *sf p* *sf p* *sf* *sf p* *sf p* *sf sf p* *sf p* *sf sf p*

Vla. *sffz* *sf p* *17:16* *sf p* *sf p* *sf p* *sffz* *17:16* *sf p* *sffz* *sf p*

Cb. *pont. m.v.* *sffz* *p* *sffz* *sfp* *ord. n.v.*

Pno. *sf* *sffz* *mf* *sf* *mf* *sf* *mf*

28

118

Cl. *sf* *mf* *6:5* *sfz* *p*

Hn. *sf* *mf* *5:4* *7:4* *sfz* *p*

E. Gtr. sul A [feed] [no-feed] sul A *3:2* *sf*

Vib. *sf* *sf* *sf p* *sf p* *sf* *sf p*

Vla. *p* *sf sf p* *17:16* *sf sf p* *sf sf*

Cb. *sfz* *p* *sfz* *sfz* *sfp*

Pno. *sf* *f* *sfz* *ff*

● pont. m.v. ○ ord. n.v.

(sul G)

119

Cl. *sfz sfz* [Leave the stage. Wait at the backstage until Tape ends]

Hn. *sfz sfz* [Leave the stage. Wait at the backstage until Tape ends]

E. Gtr. → [feed] [no-feed subito] [Leave the stage. Wait at the backstage until Tape ends]

Vib. *sf p sf sf p sf p sf sf p sf sf sf sf sf sf sf* [Leave the stage. Wait at the backstage until Tape ends]

Vla. *p sf sf 17:16^Δ sffz ppp sffz* [Leave the stage. Wait at the backstage until Tape ends]

Cb. *sffz ppp sffz* (l.v.) [Leave the stage. Wait at the backstage until Tape ends]

Pno. *sf ff sf ff sf ff sffz* [Leave the stage. Wait at the backstage until Tape ends]

The Freytag Set

Charles M. Champi
(2022)

Notas sobre la pieza

"The Freytag Set" se basa en la pirámide de Freytag para analizar las obras de teatro de Shakespeare. Freytag establece una función para los cinco actos de las tragedias, cosa que era interesante, en tanto que la estructura de cinco actos no se ajusta a la forma aristotélica de tres. Se estable pues 1) un estado de la cuestión, 2) una complicación, 3) un climax, 4) un momento de relajación, y 5) un nuevo estado de la cuestión.

Así, la obra toma esta "pirámide", y la encadena con otras cuatro, haciendo una serie de cinco pirámides (una por cada acto). Esta forma me recordó a los fractales, por lo que la he llamado el "set" de Freytag (en alusión al set de Mandelbrot, aunque lo que he hecho no tiene en realidad nada que ver con números complejos ni caos).

De este modo, la obra consiste de 5 partes distintas, cada una con una de las funciones de la pirámide de Freytag.

Las acciones de ejecución especiales se especifican en la partitura.

s.b. = super ball; se debe frotar el parche del tambor especificado con un super ball.

arco = frotar platillo, crótalo, o vibráfono con arco

Notación del Set :

Tom Tarola
de
 piso

Gong
chico

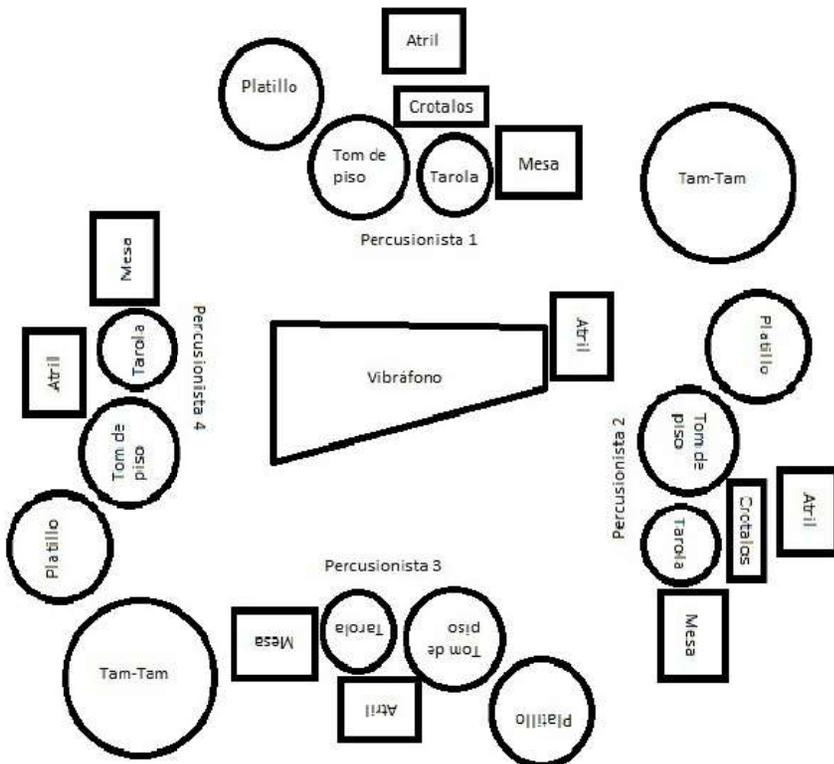
Gong
grande

Platillo

El Tam-Tam, los Bowls, y el Triángulo están escritos en sistemas aparte. En el caso del Tam-Tam, la línea indica que se debe frotar la superficie del instrumento.

Set Up

Público



Percusionista 1

- 2 gongs pequeños de registro medio (uno más pequeño que el otro) colocados sobre la mesa
- Un set de crotalos de C5 a G5
- Un platillo suspendido (ride)
- Tarola
- Tom de piso
- Requerirá 2 arcos (platillos, crotalos, y vibráfono)

Percusionista 2

- 2 gongs pequeños de registro medio (uno más pequeño que el otro) colocados sobre la mesa
- Un set de crotalos de C4 a B5
- Un platillo suspendido (china, o ride más pequeño que Perc.1)
- Tarola
- Tom de piso
- Requerirá 1 arco (platillos y crotalos)
- Toca en el Tam-Tam

Percusionista 3

- Un triángulo
- Un bowl japonés pequeño (registro de agudo a medio)
- Un platillo suspendido (crash, o ride más pequeño que Perc.2)
- Tarola
- Tom de piso
- Requerirá 2 arcos (platillos y Vibráfono)
- Toca en el Tam-Tam

Percusionista 4

- Un bowl japonés mediano (registro medio a grave)
- Un platillo suspendido (splash, o ride más pequeño que Perc.3)
- Tarola
- Tom de piso
- Requerirá 2 arcos (platillos y Vibráfono)
- Toca en el Tam-Tam

Todos: sticks de batería, paquetas duras y de media dureza, super ball grande y chico

♩ = 70

Percusión

Suspended Cymbal: ride arco (l.v.)

Suspended cymbal: china or ride arco (l.v.)

Suspended cymbal: crash arco (l.v.)

Suspended cymbal: splash arco (l.v.)

ppp < f < sffz

ppp < mf < sffz

ppp < mf < sffz

ppp < mf < sffz

ppp < mf

ppp < f < sffz

ppp < mf < sffz

ppp < mf < sffz

ppp < mf

ppp < f < sffz

ppp < mf < sffz

ppp < mf < sffz

ppp < mf

15

Perc.

s.b. [snare ON]

arco

s.b.

ppp < mf < sffz

ppp < mf < sffz

ppp < sffz

ppp < mf < sffz

p < f < sffz

p < mf < sffz

p < sffz

sffz

ppp < mf < sffz

sffz

pp < sffz

mf < f < sffz

sf

s.b. [snare ON]

arco

s.b. [snare ON]

arco

pp < mf < sffz

p < f < sffz

p < f < sffz

24

Perc. 1: *sf* \rightarrow *p* | *mf* \rightarrow *sffz* | *p* \rightarrow *sffz* | *p* \rightarrow *sffz* | *p* \rightarrow *sffz* | *sffz* \rightarrow *ppp*

Perc. 2: *p* \rightarrow *sffz* | *sffz*

Perc. 3: *p* | *p* \rightarrow *sffz* | *ppp*

Perc. 4: *sf* \rightarrow *p* | *p* \rightarrow *sffz* | *p* \rightarrow *sffz* | *p* \rightarrow *sffz* | *p* \rightarrow *sffz* | *ppp*

A

34

Perc. 1: *sffz* | *mf* | *ppp* \rightarrow *mf*

Perc. 2: *pp* \rightarrow *mf* *p* *f* *p* | *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* | *mf* \rightarrow *f* *p* *f* *p* *f* \rightarrow *p* | *mf* *p* \rightarrow *sf* *sf*

Perc. 3: *sffz* | *ppp* | *p* \rightarrow *ppp* \rightarrow *fp* | *f* \rightarrow *pp* \rightarrow *f* | *ppp* | *sffz*

Perc. 4: *sffz* | *p* \rightarrow *mf* | *pp* \rightarrow *f*

39 [snare ON]

Tomar un Stick con Mano Derecha L.H.

Dejar la baqueta suave en el atril o la mesa. Tomas el otro Stick de la Mano Izquierda R.H.

ppp *mf* *ppp* *sffz*

p *mf* *p* *sf* *p* *f* *p* *mf* *p* *mf* *mf* *mf* *p* *sffz*

(l.v.)

Tam-Tam

rascar
(puede ser con un super ball muy pequeño, o con una moneda o la parte trasera de una baqueta.
Deben producirse muchos armónicos muy altos!)

ppp *f* *p* *sf* *sf* *p* *pp* *sf* *sf* *p* *sffz*

43 [variar libremente el timbre del tambor, tocando sobre el arco, cerca del aro, o al centro del parche]

[variar libremente el timbre del tambor, tocando sobre el arco, cerca del aro, o al centro del parche]

[variar libremente el timbre del tambor, tocando sobre el arco, cerca del aro, o al centro del parche]

arco

s.b.

arco

arco

f *sffz* *f* *sffz* *p* *sffz* *p* *sffz* *f* *sffz* *p*

s.b.

f *sffz* *p* *f* *p* *sffz*

47

Perc. *mf* *sffz* *f* *sffz* *p* *sf* *p* *sffz* *f > p* *sffz*

Perc. *sffz* *f* *sffz* *p* *sffz*

Perc. *p* *f* *sffz* *sffz* *p* *sffz*

Perc. *p* *f* *sffz* *sffz* *p* *sffz*

[se pueden agregar golpes a la tarola o platillos, alocarse!]

s.b. arco s.b.

51 [se pueden agregar golpes a la tarola o los platillos, alocarse!]

Perc. *sffz* *sffz*

Perc. *sffz* *sffz*

Perc. *sffz* *7:10* *7:10*

Perc. *sffz* *11:10* *11:10* *11:10*

[variar libremente el timbre del tambor, tocando sobre el arco, cerca del arco, o al centro del parche]

[variar libremente el timbre del tambor, tocando sobre el arco, cerca del arco, o al centro del parche]

Musical score for measures 54-56, Percussion section. It consists of four staves. The first two staves are marked 'Perc.' and contain rhythmic patterns with accents. The third and fourth staves are marked 'Perc.' and contain patterns with accents and slurs labeled '7:10' and '11:10'.

Musical score for measures 57-60, Percussion section. It consists of four staves. The first two staves are marked 'Perc.' and contain patterns with accents and slurs labeled 'sffz pp', 'sffz', 'mf', and 'sffz'. The third and fourth staves are marked 'Perc.' and contain patterns with accents and slurs labeled 'pp', 'sffz', 'mf', and 'sffz'. The third staff includes the instruction 'rascar (puede ser con un super ball muy pequeño, o con una moneda o la parte trasera de una baqueta. Deben producirse muchos armónicos muy altos!)'. The fourth staff includes the instruction 'arco'. The score also includes dynamic markings 'p', 'sf', 'p < sf', 'p < sf p < sf p < sf', and 'p < sf p < sf p < sf'. The score is marked 'L.H.: [diagram]' and 'R.H.: [diagram]'. The score is marked 'pt.' and 'shaft' at the beginning. The score is marked 'arco' at the beginning of the third staff. The score is marked 'Tam-tam' at the beginning of the third and fourth staves. The score is marked '(l.v.)' at the beginning of the third and fourth staves.

B

64 l.v. [snare ON]

Perc. *mf* (como ruido blanco) *sfz* *ppp* *mf* *p* *f*

Perc. l.v. [snare ON] *pp* (como ruido blanco) *f* *p* *ppp* *f* *p* *sfz sfz* *mf*

Perc. l.v. [snare ON] *pp* (como ruido blanco) *f* *p* *sfp* *sfz* *ppp* *mf* *p*

Perc. l.v. [snare ON] *pp* (como ruido blanco) *f* *p* *ppp* *sfp* *f* *p* *f*

80

Perc. *p* *ff* *f* *sfz* *ppp* *mf* *pp* *mf pp* *mf pp* *mf pp* *f pp*

Perc. *f* *p* *sfp* *ff* *p* *f* *p* *fp* *fp* *fp*

Perc. *f* *p* *ff* *f* *sfz* *ppp* *mf pp* *mf pp* *mf pp* *f pp*

Perc. *p* *sfz* *mf* *p* *sfp* *ff* *p* *f* *p* *fp* *fp*

Vibráfono arco *ppp* *mf pp* *mf pp* *mf pp*

To Vib. arco *ppp* *mf pp* *mf pp* *f pp*

To Vib. Vibráfono arco *ppp* *mf pp* *mf pp* *f pp*

Co. *ppp* *mf pp* *mf pp* *f pp*

Musical score for measures 93-98. The score is in 4/4 time and features two Violin (Vib.) parts and two Percussion (Perc.) parts. The top system (measures 93-98) shows the first Violin and Percussion parts. The bottom system (measures 93-98) shows the second Violin and Percussion parts. Dynamics include *f*, *p*, *sf*, *pp*, *sf f*, *sf p*, *fp*, and *sffz*. The Percussion parts include a *fp* (fortissimo piano) section in measures 94-96.

C

Musical score for measures 102-108, marked with a 'C' section. The score is in 4/4 time and features Violin (Vib.) and Percussion (Perc.) parts. The top system (measures 102-108) shows the Violin and Percussion parts. The bottom system (measures 102-108) shows the Violin and Percussion parts. Dynamics include *pp*, *ff*, *p*, *f*, *mf*, *fp*, *p*, *f*, *ppp*, *sffz*, *pppp*, *mf*, *p*, and *sffz*. The Percussion part includes a section labeled 'Percusión s.b.' in measures 102-104 and 'Vibráfono' in measures 105-108. The Violin part includes a section labeled '(sigue con arco)' in measures 102-104 and 'To Vib.' in measures 105-108.

D

125

Perc. *p < f sf p < f p < f sffz*

Perc. *f ff p < f p < sffz*

Vib. *6:4 4:3 (segue Ped.)*

Vib. *3:2*

Crótalos arco *ppp f*

s.b.

Crótalos arco *p f*

Bowl [rub]

sffz ff f p ppp ppp f p

140

Crót. *mf*

Crót. *mf*

Perc. Bowl [rub] *p f*

Perc. *p f*

p f p mf

154

Crót. *mf sf*

Crót. *mf sf*

Perc. *f p f p sffz*

Perc. *f p sffz*

Percusión s.b.

[Triángulo] *p l.v.*

para Alejandro y para Germán

απόρριψη

(Aporripsi)

C.M.Champi
(2022)

♩ = 60

Violin

Acoustic Guitar

[like a bell] pont. tasto → pont.

sfz *ppp* *sf* *ppp* *sf* *ppp* *sf*

Vln.

A. Gtr.

ppp *sf* *f* *sf* *sf* *sf* *sfz*

Vln.

A. Gtr.

sfz *sf* *sf* *sf* *sf*

3

14

Vln.

A. Gtr.

[always tapping/hammer-on + palm mute]

sf sf sf

16

Vln.

A. Gtr.

sf sf sf

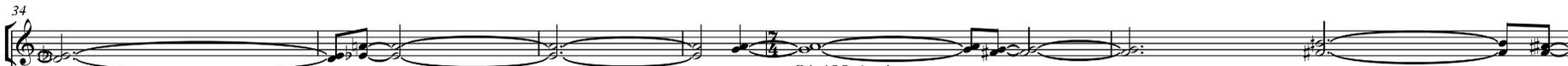
19

Vln.

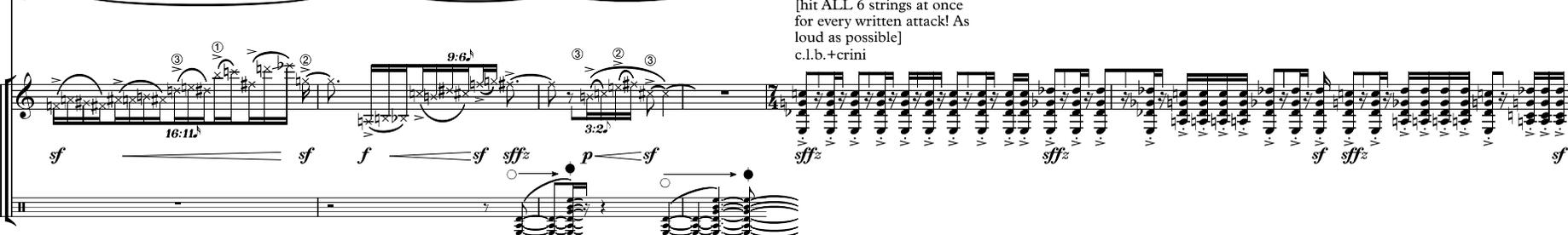
A. Gtr.

sf sf sf sf sf sf sf sfz

ord. (pont)

Vln. 

[hit ALL 6 strings at once for every written attack! As loud as possible]
c.l.b.+crini

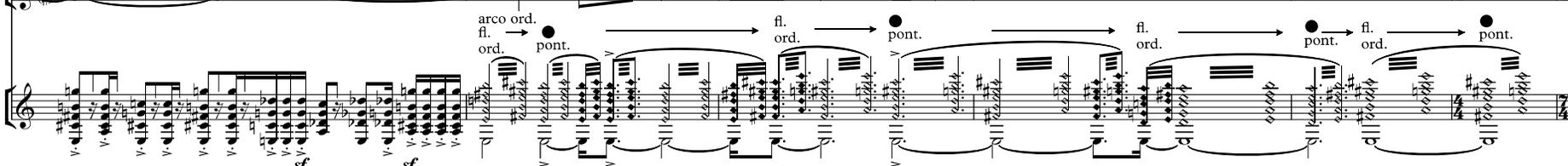
A. Gtr. 

sf *sf* *f* *sf* *sffz* *p* *sf* *sffz* *sffz* *sf* *sffz* *sf*

p *sf* *p* *f* *sffz*

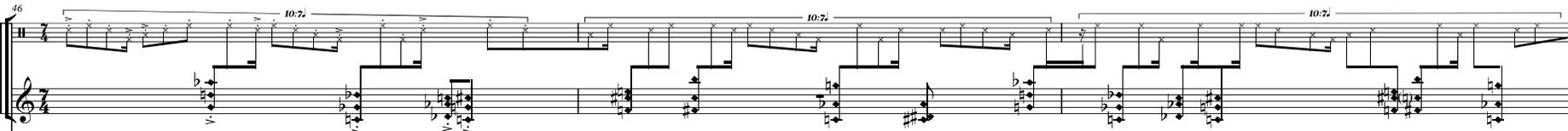
16:11³ 9:6² 3:2³

Vln. 

A. Gtr. 

ppp *sf* *sf* *ppp* *sffz* *pp* *sffz* *ppp* *f* *sffffz*

arco ord. fl. ord. pont. fl. ord. pont. fl. ord. pont. fl. ord. pont.

Vln. 

A. Gtr. 

sf *sf*

tenuto (bow all strings but put more pressure on strings 4, 5 and 6)

10:7² 10:7² 10:7² 10:7²

49 10:72 23:16^Δ 23:16^Δ 23:16^Δ 23:16^Δ

Vln.

A. Gtr.

pont.
[drunken bow]

rall. il tremolo

(rall. il tremolo)

(rall. il tremolo)

sf sf sf sf p f sffz p f sffz p f sffz

54 3:22

Vln.

A. Gtr.

(rall. il tremolo)

(rall. il tremolo)

(rall. il tremolo)

(rall. il tremolo)

(l.v.)

p f sffz p f sffz p f sffz p f sffz f sffz f sffz

7
60

Vln. *with fingers (very blurred attack) tasto*

A. Gtr. *p* *sffz p* *sffz p* *sffz p* *sffz p*

pont. → tasto → pont. → tasto → pont. → tasto → pont. → tasto

69 *col legno batuto*

Vln. *p sempre* *fi pont.* *5:4* *3:2* *ppp*

A. Gtr. *sffz p* *sffz* *p* *sffz p* *sffz pp* *sffz* *sffffz*

pont. → tasto → pont. → tasto → pont. → tasto → pont. → tasto

73

Vln. *p* *pp* *tapping* *6:4*

A. Gtr. *l.v.* *pizz. (like a bell)* *rtl.* *f* *rtl.* *f* *rtl.* *f*

9:6^b 16:11^b

77

Vln. *arco* *ppp* *mf* *sffz*

A. Gtr. *rtl.* *f* *rtl.* *f* *rtl.* *f* *rtl.* *f*

13:9^b 16:11^b 17:12^b

for Retro Disco

11 Daily Requiems

Charles M. Champi
(2022)

Performance Notes

In Mexico, 11 women are murdered every day. They are murdered -by men- just because they are women. This humanitarian crisis has to stop. It is our artistic duty to make this problem visible any time we can.

General (this is important!)

This piece has an improvisatory character in mind. Precision shall NOT be the main aim of performers. I would prefer the score to be read as a "graphic score" that triggers the performers' musicality. The complex rhythms are more like free flowing LAYERS that interact freely with each other with no exact synchronization in mind. The attitude in approaching this music should be more similar to performing music by Radiohead, Portishead, or free jazz, than to performing Brahms. The piece is around 9 minutes long. Transposed score (the Horn sound a 5th lower than written).

Horn

open = senza sordina

a.s. = aeolian sound (air sounds)

w.noise = white noise sound (similar to air sounds but with more noise)

H.V. = half valved effects

[M] = multiphonic. In general, the hummed pitches (written with diamond heads) are not meant to sound as a second voice or clean tones. They are used to produce mutiphonics. Look for the most complex, rich, and unstable sound possible.

cv. = brassy/cuivre sound

Violoncello

ts = play right over the finger board (tasto)

pt. = play NEAR the bridge (ponticello)

s.p. = play right ON the bridge (SUL ponticello)

n.v. = non vibrato

m.v. = molto vibrato

[tail piece] = bow the tail piece. The resulting sound will be a deep, trembling, undefined sound.

[rattle] = rub bow ALONG the indicated strings. The interaction between the crini and the string's gauge will produce a dry rattling sound.

sul D - = under the bridge clef. Play on the indicated string in the zone between the bridge and the tail piece. It is possible to produce 4-5 different pitches. Follow the melodic contour using those unspecified pitches. The passages written with this technique are references to Mozart's Requiem. Play with a lot of expression.



= normal bow pressure.



= middle bow pressure (some hiss and noise content)



= highest bow pressure (white noise quality. NO SCRATCH)

Piano

The pianist will need: a heavy coin, a guitar metal slider, and a super ball (medium to big size).

[coin] = scratch along the indicated string. Granulated rattling sound.

[s.b.] = super ball. In could be used on the wooden body of the piano or on the metal frame inside the instrument. Rattling, low, undefined sound.

Read Clefs carefully! Most clefs indicate an octave above or below the notated pitches.

For any questions please contact the composer at champicanreadit@gmail.com

♩ = 60

Horn in F

Violoncello

Piano

[bow on bell] w.noise → tone → erratic tones

[tail piece]

[Beat inside metal frame with s.b.]

[knock on Piano's cage with knockles]

[scratch with COIN along the notated string]

[s.b. on metal frame]

ppp *sf* *p* *sf* *ppp* *sf* *pp* *sf*

f *sfz* *f* *sfz* *pp* *sf* *pp* *sfz*

f *sfz* *ppp* *sfz* *ppp* *sf* *pp* *sfz*

11

w.noise → tone

a.s. → H.V. tone

pt. n.v. → m.v.

sul D n.v. → m.v.

[tail piece]

sfz *pp* *f* *sfz* *pp* *mf* *mf* *sfz* *ppp* *f espress.* *sf* *mf* *sfz*

sfz *f* *sfz* *f* *sfz* *p cresc.* *3:2* *sfz*

p *sfz* *ppp* *sfz* *p* *sfz* *p*

3 21

Hn. [hum] [M]

f *p* *ff*

f *6:4* *6:4* *6:4* *3:2*

f *6:4* *sf sf p* *sf p* *sf* *sf* *p* *sffz*

ts. m.v. ord. pt.

p *p* *f* *sffz*

mf *sf* *mf* *sf* *mf* *sf* *3:2* *sf* *6:4* *11:12* *3:2* *ff* *3:2* *sf*

Pno. *f cresc.* *sffz* *3:2* *sf sf sf sf*

sffz p *sffz p* *sffz p* *sffz p* *sffz p* *sffz sffz*

[on strings] *sffz* *7:6* *sffz* *7:6* *sffz* *sffz* *sffz*

26

Hn. [w.noise] [sord] H.V.

mf *pp* *pp* *f* *pp* *sf p*

Vc. *p* *mf* *f* *p* *f* *p* *sf* *p* *f* *p* *sf* *p* *f* *sfp* *p* *sf*

Pno. [on keys] *mf* [s.b.] *p* *sfp* *sfp* *sfp* *sfp* *sfp* *sfp* *sf* *sfp*

ped.

35

Hn. *sf p sf ppp subito f sfz [M] [w.noise] p f*

Vc. *sf f sf sf sf sf sf p sffz ord. n.v. s.p. (like w.noise) s.p. (w.noise) sul G p*

Pno. *mf sfz sf sfz [coin on strings] p sf*

Reo.

43

Hn. *cv. [M] senza sord. H.V. f espress.*

Vc. *m.v. f espress. ppp f*

Pno. *sf pp sf sf p seco 5:4 p seco*

5 48

Hn. *sf* *fff* [M]

Vc.

Pno. *fff* *Red.*

51

Hn. *ppp* *sf* *p* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *fpp* *mf* *p* *pp* [M]

Vc. *p espress.* *mf* *f* *sf* *ppp* *pp* *mf* *p* *mf* *pp* ϕ *pt.*

Pno. *Red.* *ff* *mf* (like a bell) (lift pedal little by little) *p espress.* *mf* (loco) *Red.*

61 H.V. (scream!) ord. → cv. ord. → cv. H.V. con sord. 6

Hn. *ppp* *mf* *ppp* *mf* *sfz* *f* *sfz* *ppp* *sfz* *ppp* *mf*

Vc. [rattle] *pp* *sf* *sf* *mf* *sf* *sf* *sfz* *pp* *mf* *ppp*

Pno. (loco) *p* *mf* *sfz* *sf* *f* *mf* *p* *mf* *mf* *f* [s.b.] *sfp*

[f.t. knock on cello's body] *mf*

Red. →

70 [M] → [scream] H.V. (open)

Hn. *sfz* *sf* *sf* *sf* *p* *sf* *p*

Vc. *f* *sf* *f* *sf* *f* *sf* *f* *sf* *f*

[on keys] *f* *sfz* *mf* *sfz* *mf* *sfz* *mf* *sfz* *mf*

sfz *very liquid and uneven* 3 4:5

7 74

Hn.

Vc.

Pno.

sf *sf* *p* *f* *p* *sf* *p* *sf* *f* *sf* *f* *sf*

ord. pt. ord. pt. ord. pt. ord. pt. ord. pt. ord. pt.

3:2 3:2 13:8 5:6 13:8 6:7

4:5 4:3 4:5 6:7

76

Hn.

Vc.

Pno.

sf *p* *f* *sfp*

pt. ord. pt. ord. pt. ord. pt. ord. pt. ord. pt.

3:2 13:8 7:9 3 4:5

78 8

Hn. *f* *p* *sfp* *sf* *f* *sfp*

Vc. *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Pno. 4:5 13:8 5:6 13:8 6:7

80

Hn. *sfp* *sf* *sfp*

Vc. *p* *f* *p* *f* *f* *f* *f* *p* *sf* *p*

Pno. 13:8 13:8 4:3 7:9 3 4:5

9 82

Hn. *f p sf sf p sf sf*

Vc. ord. pt. ord. pt. ord. pt. *sf f sf f sf f sf f*

Pno. 4:5 13:8 5:6 6:7

84

Hn. *p fp sfp*

Vc. ord. pt. ord. pt. ord. pt. ord. pt. ord. pt. ord. pt. *sf f 3:2 sf f p sf p sf f sf*

Pno. 4:3 13:8 7:9 3 4:5

86 10

Hn. *sfz* *f* *p* *sf* *sf* *sf*

Vc. *f* *sf* *p* *sf* *p* *sf* *f* *p* *sf* *p*

Pno. 4:5[♭] 13:8[♭] 5:6[♭] 6:7[♭]

88

Hn. *fp*

Vc. *sf* *f* *sf* *f* *sf* *p* *sf*

Pno. 4:3[♭] 7:9[♭] 13:8[♭]

11 89

Hn. (open) ord. cv. ord. cv. 7:8 7:8

Vc. ord. pt. ord. pt. ord. pt. 5:4 5:4

Pno. 3 *sffz* violently and angrily 13:8 13:8 13:8

92

Hn. ord. cv. ord. cv. 7:8 7:8 7:8

Vc. ord. pt. ord. pt. ord. pt. 5:4 5:4 5:4

Pno. 13:8 13:8 13:8

95 → cv. ord. 7:8[♩] 12

Hn. *sfz* *p* *f* *sf* *sf* *sf* *sf* *sfz*

Vc. pt. ord. pt. ord. pt. ord. pt. ord. pt. *p* *sf* *sf p* *sf p* *f* *sf p* *sfz pp* *ff* *p*

Pno. 13:8[♩] 13:8[♩] 13:8[♩] 13:8[♩] *pp* *f* *p* *ff* *p* *f*

100 (open) ord. cv. ord. cv. 7:8[♩] 7:8[♩]

Hn. *sfz* *p* *sf* *p* *sf* *sf* *p* *sfp* *sfz sf*

Vc. ord. pt. ord. pt. ord. pt. ord. pt. *f* *p* *sf p* *sf p* *f* *sf p* *sf p*

Pno. *sfz violently and angrily* 13:8[♩] 13:8[♩] 13:8[♩] *p* *f* *p* *fff*

13
Hn. 105

ord. cv. ord. cv. ord.

p sf p sffz sf p pp sffz p sffz p

7:8 7:8 7:8

Vc.

ord. pt. ord. pt. ord. pt. ord. pt. ord.

sf p sf sffz sf p sf p f sf p sf

5:4 5:4 5:4

Pno.

13:8 13:8 13:8

Hn. 108

cv. ord. cv. ord.

sffz p f sf sf sf sffz

7:8 7:8

Vc.

pt. ord. pt. ord. pt. ord. pt.

p sf sf p sf p f sf p sffz

5:4 5:4

Pno.

13:8 13:8

sffz mf p mf mf

[L.H. knock on cello's body] *pp mf*

s.p.

H.V. con sord. *ppp*

$\text{♩} = 46$

114 [M] → [scream] sord. → cv. ord. → cv. ord. [M] 14

Hn. *mf* *sffz* *pp* *f pp* *f pp* *fpp*

Vc. *ppp* *f* *p espress.* *mf* *f* *sf* *ppp*

Pno. *f* *f* *sffz* *mf* *mf* (like a bell) *p espress.* (lift pedal little by little)

[s.b.] *sfp* *sffz* Ped.

124 H.V. (scream!) ord. → cv. ord. ord. → cv.

Hn. *mf* *p* *pp* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *sffz* *f* *sffz* *ppp* *sf*

Vc. *pp* *mf* *p* *mf* *pp* *pp* *sf* *sf* *mf* *sf* *sf* *sffz* [L.H. knock on cello's body] *mf* *sf*

Pno. (loco) *mf* *p* *mf* *sf* *sffz* *f* *sf* (on tuning screws w/slider)

pt. [rattle] (loco) *mf* *p* *mf* *sf* *sffz* *f* *sf* Ped.

*for Simone, Ana Karen,
Samuel, Moritz, Juanmanuel and Noé*

... Alles ist ein düsterer Traum...

C.M.Champi
(2022)

♩ = 60

Horn in F

Piano

Violin I

Violin II

Violoncello I

Violoncello II

Ped.

sf sf sf mf f f sf

sempre pont.

p mf p f p f

sempre pont.

p mf p f p f

sempre pont.

ppp mf p f p f

sempre pont.

p sf p

*This score is transposed. The Horn sounds a 5th lower than written.

11

Hn. [H.V.] [w.noise] ord. H.V. cv. ord. 3

Pno. [on strings] [coin]

Vln. I [tailpiece]

Vln. II [tailpiece]

Vc. [tailpiece]

Vc. [tailpiece]

p < *f* > *p* < *f* > *p* > *p* *sf p*

f *p* < *f* > *p* < *f* > *p* < *f* >

p *f* *p subito* *f* *p* (*sf*) *p* *f* *p*

p *f* *p subito* *f* *p* (*sf*) *p* *f*

p *f* *p* (*sf*) *f*

sf p *f > p* < *f* > *p* < *f* > *p* (*sf*) *f*

4 21 [M] w.noise

Hn.

Pno.

[rub] [s.b.] [coin] [on keys] [s.b.]

Vln. I [on strings]

Vln. II [on strings]

Vc. [on strings]

Vc. [on strings]

mf *p* *f* *p* *f* *p* *f* *pp* *mf*

p *f* *p* *f* *p* *f* *pp* *mf*

p *f* *p* *f* *p* *f* *pp* *mf*

p *f* *p* *f* *p* *f* *pp* *mf*

mf *f* *(sf)* *sf* *sf* *pp*

f *p* *f* *p* *mf* *p* *f* *pp* *mf*

p *f* *p* *sfz* *p* *f* *pp* *mf*

p *f* *p* *f* *p* *f* *pp* *mf*

p *f* *p* *f* *p* *f* *pp* *mf*

H.V. → [M]

Hn. *ppp* *ff* *sffz*

Pno. *p* *mf* *p* *sffz*

ff *p* *sffz*

Vln. I *pp* *ff* *p subito* *mf*

Vln. II *pp* *ff* *p subito* *mf*

Vc. *mf* *pp* *ff* *p subito*

Vc. *mf* *pp* *ff* *p subito*

w. noise → tone → cv.

Hn. *ppp* *mf* *sffz*
 Pno. [rub] *pp* *sf* *ppp* *sffz* *sffz*
 [coin] *p* *sf* *p* *sffz* *sf* *pp* *sf*
 Vln. I *p* *mf* *p* *sf* *sf*
 Vln. II *p* *mf* *p* *sf* *sf*
 Vc. *mf* *p* *sf* *sf*
 Vc. *mf* *p* *sf* *sf*

Hn.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

ppp *f* *p*

sffz *sffz* *mf*

pp *sf* *ppp* *sf*

sf *sf* *mf*

sf *sf* *mf*

sf *sf* *mf*

sf *sf* *mf*

para el Cuarteto Universitario de Oboes

La Máquina de Alcubierre

C.M.Champi
(2022)

Notas para la ejecución

De modo general, siempre que se toque con la caña en el instrumento, esta no debe colocarse hasta el fondo, sino un poco salida, casi por fuera del instrumento. Esto resultará en dos alteraciones que son indispensables para ejecutar la pieza: 1) la afinación quedará casi un semitono más baja y será inestable (el ensamble debe afinar usando la caña de esta manera); y 2) será posible "romper" el sonido al cambiar la presión del aire, de modo que una mayor presión del soplo causará una distorsión en el sonido resultante (a este efecto el oboísta José Luis Urquieta lo llama "sonido degradado"). Yo lo relaciono con el "sonido roto" del clarinete o el saxofón que podemos escuchar en solos de música jazz.

En cuanto a los Multifónicos: debido a que existe una gran discrepancia entre la sobre abundancia de listas de multifónicos para oboe y la muy escasa información sobre multifónicos para Oboe de amor, Corno Inglés, y (sobre todo) Baritono, he decidido no especificar digitaciones para este efecto. He preferido una aproximación similar a la de Globokar o Holliger, y simplemente he marcado dónde se debe tocar un multifónico, sin especificar alguna digitación. Es decir, que esto queda sujeto al criterio del ejecutante. De modo general, cuando sólo se pide el multifónico sin más indicación, se puede utilizar el efecto que he descrito en el párrafo anterior (el "sonido roto" o "degradado"), o se puede optar por alguna digitación especial, o se pueden combinar ambas estrategias; pero estos multifónicos "genéricos" deben tener un contenido armónico de entre tres a cinco sonidos (i.e. no deben ser ni muy densos ni muy diluidos). En las secciones B y C se especifica si el multifónico debe ser denso (marcado como "complex" y "comp") o diluido (marcado como "simple" y "simp"). Esto es importante sobre todo en B, donde las transformaciones sonoras dependen de la densidad percibida del multifónico.

En cuanto al tiempo, se debe observar que las marcas de "accel.", "rall.", "meno", "più", y "a tempo" son individuales. Es decir, cada ejecutante deberá llevar su propio tiempo (esto ocurre en la sección antes de A). Los calderones cuadrados sirven para que el ensamble se ponga de acuerdo de nuevo respecto a la entrada y el tiempo (i.e. para que se sincronicen de nuevo), mientras que los calderones redondos sólo extienden la duración de la nota de manera libre.

Todos los trinos deben realizarse usando la nota que está un semitono arriba de la nota escrita.

"La Máquina de Alcubierre" está inspirada en la métrica de Alcubierre (un modelo matemático que plantea la posibilidad de viajes más rápido que la velocidad de la luz a partir de la deformación del tejido espacio temporal), planteada en 1994 por el físico mexicano Miguel Alcubierre, investigador del Instituto de Ciencias Nucleares de la UNAM. Agradezco al Cuarteto Universitario de Oboes (UNAM), a quienes dedico esta pieza, y en particular al Dr. Roberto Kolb por su interés en la obra.

alla tromba = tocar sin la boquilla, con los labios directamente en el instrumento

Reed ON = colocar la caña, tocar usando la caña. Recordar que la caña debe ponerse algo salida para lograr el "sonido degradado"

w.n. = white noise. Se debe buscar un efecto que emule al ruido blanco (geräusche)

hum = entonar con la garganta al unísono con el oboe (como un gruñido, growl)

tone = sonido de altura, ya sea sola o en combinación con otro efecto (e.g. "tone+w.n." indica que debe escucharse la altura y un componente importante de ruido blanco)

rall. = tocar progresivamente más lento

accel. tocar progresivamente más rápido

meno = tocar en un tempo fijo que sea más lento que el tempo de referencia

piu = tocar en un tempo fijo que sea más rápido que el tempo de referencia

a tempo = tocar al tiempo de la marca de referencia

[M] = multifónico (de densidad media)

complex/comp = multifónico complejo (5 sonidos o más)

simple/sim = multifónico simple (2 o 3 sonidos)



= soplo ordinario, presión de aire normal



= presión de aire alta (para obtener el sonido degradado)



= armónicos

Sordinas = las sordinas pueden ser cualquier tipo de trapo se sea fácil de remover. También es posible tocar con la campana del instrumento dentro de una caja de cartón pequeña.

Score en Do. Partes transpuestas.

Para cualquier duda, contactar al compositor: champicanreadit@gmail.com

♩ = 68

alla tromba
w.n. → tone → w.n. → tone → w.n.

Oboe
pp → *mf* → *p* → *sf*

alla tromba
w.n. → tone → w.n.

Oboe d'Amore
pp → *mf* → *p*

alla tromba
w.n. → tone → w.n.

English Horn
pp → *sf* → *p*

alla tromba
w.n. → tone → w.n. → tone

Baritone Oboe
pp → *mf* → *p* → *sf*

4

Ob.
p → *sf* → *mf* → *pp* → *sfz*

Ob. d'A.
sf → *p* → [accel.] → [più] tone+hum → [rall.] → [meno] w.n. → [a tempo]

Eng. Hn.
tone → *sf* → [rall.] w.n. → [a tempo] tone+hum → *pp* → *sf* → *sfz*

B. Ob.
w.n. → *p* → [rall.] tone+hum → [meno] → [a tempo] w.n.

A ♩ = 120

13 [Reed ON] con sord.

Ob. *sffz* *ppp* *gliss.* *sf*

Ob. d'A. ord. *p* *mf* *p* *mf* *(p)* *mf* *sf* *mf* *sf* *mf*

Eng. Hn. ord. *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *sfp* *sf*

B. Ob. *ppp* *gliss.* *sf* *sf*

17 *gliss.* *6:4* *21:16* *21:16*

Ob. *sf* *p* *sf p* *sf p* *sf mf* *sf p* *sf p* *sf p*

Ob. d'A. *sf* *mf* *sf mf* *sf* *p* *sf* *mf* *p* *sf* *sf* *p* *sf* *mf*

Eng. Hn. *p* *sf* *mf* *sf* *mf* *sf* *mf* *sf* *mf* *sf* *p*

B. Ob. *gliss.* *p* *sf p* *sf p* *15:16* *sf p* *15:16* *sf sf* *mf*

5

21

Ob.

21:16^Δ

sf p sf mf p sf p sf

Ob. d'A.

20:16^Δ

sf p sf f p sf mf f p sf p sf mf sf p

Eng. Hn.

14:16^Δ

sf mf sf mf sf mf

B. Ob.

15:16^Δ

sf mf f mf sf p sf mf sf mf

25

Ob.

21:16^Δ

sf p f p sf p sf

[senza sord.] w.n. → tone → [M]

ppp ff < sf

20:16^Δ

p sf p sf

Ob. d'A.

20:16^Δ

sf p sf

w.n. → tone [senza sord.]

ppp sf pp < sf

p sf p sf

Eng. Hn.

14:16^Δ

sf mf sf

w.n. → tone [senza sord.]

ppp sf pp < sf

p sf p sf

B. Ob.

15:16^Δ

sf sfz

[senza sord.] w.n. → tone → [M]

ppp ff < sf

p sf p sf p sf p sf p sf p sf p sf

31 (solo)

Ob. *sf furioso* 21:16 *p* 21:16 *sf p sf* *f sf* 21:16 *p sf sfz*

Ob. d'A. *sf* [M]

Eng. Hn. *ppp* 7:8 *sfz* [M] *sf*

B. Ob. [M] *sf*

6

B

35 [M] complex → simple → comp → simp → comp → simp → comp

Ob. *sfz* *p* *sfz* *p subito* *f* *sfz* *p* *sfz* *sfz*

Ob. d'A. [M] complex → simple → comp → simp → comp → simp → comp

sfz *p* *f* *sfz* *p* *sf* *p* *sfz*

Eng. Hn. [M] complex → simple → comp simp → comp simp → comp simp → comp

sfz *p* *sfz* *p subito* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz*

B. Ob. [M] complex → simple → comp → simp → comp → simp → comp

sfz *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz* *sfz*

7

45

C

Ob.

Ob. d'A.

Eng. Hn.

B. Ob.

sf sf sf mf sf mf sf mf sf mf

simp comp simp comp simp

49

Ob.

Ob. d'A.

Eng. Hn.

B. Ob.

sf mf sf mf sf mf sf mf

ord. tr. tr. tr. tr. tr.

51 8

Ob. *tr* *tr* *ppp* *f* *ppp* *pp* *mf* *p*

Ob. d'A. *tr* *ff* *p* *f* *p* *f* *ppp* *f* *ppp* *pp* *mf* *p*

Eng. Hn. *tr* *ff* *p* *ff* *p* *f* *ppp* *f* *ppp* *ppp* *f* *ppp*

B. Ob. *tr* *tr* *sf* *p* *sf* *p* *ff* *[M]* *ord.* *mf* *ppp* *ppp* *f* *ppp*

D

60

Ob. *pp* *4:3* *ppp* *mf* *ppp* *ppp* *mf* *ppp* [Reed ON]

Ob. d'A. *pp* *ppp* *mf* *ppp* *ppp* *mf* *ppp* *ppp* *mf*

Eng. Hn. *ppp* *mf* *ppp* *ppp* *mf* *ppp* *ppp* *mf*

B. Ob. *ppp* *mf* *ppp* *ppp* *mf* *ppp* [Reed ON]

9 72 **E**

Ob. *p* *mf* *mf*

Ob. d'A. [Reed ON] *p* *mf*

Eng. Hn. [Reed ON] *p* *mf*

B. Ob. *ppp*

78

Ob. *p fluido*

Ob. d'A. *p fluido*

Eng. Hn. *p fluido*

B. Ob. *mf lontano* *f* *mf* *f* *p*

82

Ob. $21:16^{\Delta}$ $21:16^{\Delta}$ $21:16^{\Delta}$ *mf*

Ob. d'A. $5:4$ $5:4$ $5:4$ *mf*

Eng. Hn. $7:8^{\Delta}$ $7:8^{\Delta}$ $7:8^{\Delta}$ *mf*

B. Ob. *fp* *f* *p*

85

Ob. *p* $21:16^{\Delta}$ $21:16^{\Delta}$ *f* $21:16^{\Delta}$

Ob. d'A. *p* $5:4$ $5:4$ *f* $5:4$

Eng. Hn. $7:8^{\Delta}$ *p* $7:8^{\Delta}$ *f* $7:8^{\Delta}$

B. Ob. *f* *p* *f* *sfp*

