

EL OBJETO SONORO COMO PARÁMETRO ORGANIZADOR EN LA MÚSICA DEL SIGLO XX

Eneko Vadillo Pérez
Conservatorio Superior de Música de Málaga

Resumen:

La música contemporánea no agrupa ningún estilo en concreto, ni siquiera una manera unificada de entender la creación y organización del material musical. No obstante, la necesidad de encontrar alternativas al tratamiento temático debido a un planteamiento no funcional tradicional de la armonía, ha requerido de nuevos paradigmas, sistemas, ideas y procedimientos para la organización de las ideas musicales. Ello ha propiciado la formación de nuevos lenguajes musicales y la reconsideración de la interrelación de los parámetros musicales.

El objeto musical desde este punto de vista ha sido un recurso predilecto usado por los compositores del siglo XX. Varias de las terminologías acuñadas resultan familiares como puede ser el mismo concepto de objeto sonoro (Pierre Schaeffer), siendo otras un poco más oscuras como el de identidad (Lindberg), personaje (Messiaen), compuesto (Cendo) o módulo (Marco, De Pablo). En todos los casos, lo que se revela es el deseo por parte de los creadores del siglo XX de liberar a la dimensión microformal (los antiguos motivos, tema y frase) de las ataduras armónicas y su relación con una armonía subyacente y dejar que tengan autonomía y libertad para ser desarrollados, transformados y combinados en maneras más flexibles propias del pensamiento y técnicas postseriales y postsonales. Este artículo presenta algunas de las proposiciones más satisfactorias que los compositores y creadores del siglo XX y XXI han encontrado para la organización de sus materiales a un nivel microformal.

Palabras clave: fractalidad, objeto sonoro, personaje rítmico, Edgar Varèse, Olivier Messiaen, Luis de Pablo, Alberto Posadas.

Recepción: 18-11-2016

Aceptación: 11-3-2017

INTRODUCCIÓN

Un problema que surge en el análisis de obras del siglo XX es el de identificar la forma que crea la percepción del ordenamiento de los materiales de la obra compuesta. El problema esencial es no tanto tratar de deducir consecuencias formales a pequeña y

gran escala del material compositivo básico sobre el cual el compositor esté trabajando como el discernir cual es la naturaleza de estos últimos: qué función y cuál es la naturaleza de los materiales microformales.

Barbara Kelly comenta que “el objeto musical sugiere la idea de un elemento musical autosuficiente, completo en sí mismo”¹, sin necesidad de ser acompañado por otros elementos (armonía, textura, etc). Es por ello que sea considerado como libre de adoptar roles con funciones determinadas como podrían ser en la gramática y sintaxis musical tradicional la respuesta, pregunta, subfrase, motivo, acompañamiento, etc.

Pero al contrario que en los objetos físicos, esta cualidad sucede en los objetos musicales en el tiempo, en el transcurso del tiempo. Ya que el objeto no participa de manera activa en funciones de carácter tradicional (exposición, desarrollo, frase armónica) su percepción viene definida por sus características objetivas, como podrían o pudieran ser el estatismo o el movimiento. Tendríamos así, en el primer caso, ejemplos de estatismo, acordes o notas aisladas, y en el segundo caso, patrones rítmicos de carácter mecánico, automático, obstinado, granulados, difuminados, etc. Como apunta Barbara Kelly, lo que diferencia un objeto de un tema sería que un tema expresa una intención de tener una función activa dentro de un sistema o engranaje superior: en el caso de la música tonal, las funciones y esquemas de la frase musical basada en las tensiones y distensiones del sistema funcional armónico. El objeto crea su propia red. Esta cualidad de crear su propia red o de ser parte de sistemas no basados en lo tonal, es por lo que sus distintas acepciones y variantes han sido el modelo predilecto de organización microformal para muchos de los compositores del siglo XX y XXI bajo diversas acepciones en múltiples diversos lenguajes y estilos musicales.

¹ Barbara L. Kelly, “Maurice Ravel”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), London, MacMillan, 2001, vol. 20, p. 870: “A musical object suggests a musical element considered in its own right as self-sufficient (an end in itself, as it were), hence free from the functional roles expected of musical objects”. Todas las traducciones que aparecen en este artículo son del autor del mismo si no se indica lo contrario.

DEBUSSY Y LA IMAGEN SONORA

Según muchos autores, la música del último periodo de Debussy, compuesta entre 1912-1913, es considerada a menudo como “proféticamente moderna”². Esta modernidad radica en que sus materiales y la organización del todo parten del uso de objetos sonoros más que de temas o motivos en lo que se han denominado imágenes sonoras³. Tras él, se puede rastrear en las composiciones su influencia mediante el uso de las variantes de la imagen sonora debussysta siendo un recurso importante usado por los compositores del siglo XX. Varias de las terminologías acuñadas resultan familiares, como puede ser el mismo concepto de objeto sonoro (Pierre Schaeffer), siendo otras un poco más oscuras como el de identidad⁴ (Lindberg), personaje (Messiaen), compuesto (Cendo) o módulo (Marco, De Pablo). En todos los casos, lo que se revela es el deseo por parte de los creadores del siglo XX de liberar a la dimensión microformal (los antiguos, motivos, tema y frase) de las ataduras armónicas y su relación con una armonía subyacente y dejar que tengan autonomía y libertad para ser desarrollados, transformados y combinados en maneras más flexibles propias del pensamiento y técnicas postseriales y posttonales. El material precompuesto se reúne en motivos de carácter lineal (melódico), acordes timbre y arabescos. Son identidades, identificables no solamente por su estructura armónica derivada del análisis espectral, sino por el contorno melódico.

La evolución y organización de un discurso musical precisa, para que dicha evolución temporal sea perceptible, de formas musicales donde la previsibilidad y la linealidad en las transformaciones sean claras o al menos exista el deseo de que sean percibidas de un modo u otro. En los años 50 y 60, la música se fundamentó sobre todo en tempos y percepciones estáticas, donde no había una temporalidad dinámica.

² John McGuinness, *Playing with Debussy's Jeux: Music and Modernism*, Santa Barbara, University of California, 1996, p. 34: “Debussy’s music, composed in 1912-13, is now often regarded as ‘presciently modern’”.

³ Eneko Vadillo, “Las formas mosaico en Jeux de Claude Debussy como modelo de ordenación formal en el siglo XX”, *Hoquet, Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, nº4 (14), abril 2016, <http://conservatoriosuperiormalaga.com/rene/hoquet/articulos/2016/11_vadillo_perez_eneko.pdf>.

⁴ E. Vadillo, “Las formas mosaico en Jeux de Claude Debussy...”, p. 192.

EDGAR VARÈSE Y EL ATEMATISMO ORGÁNICO

Un problema que surge en el análisis de obras del siglo XX es el de identificar la forma y la estructura que crea la percepción del ordenamiento de los materiales de la obra compuesta. Con ello se conforma lo que entendemos modernamente como forma que queda reflejado en la siguiente cita de Edgar Varèse:

Existe una idea, la base de una estructura interna, expandida y dividida en diferentes configuraciones o grupos sonoros, que cambia constantemente de forma, dirección y velocidad, atraída y repelida por varias fuerzas. La forma de la obra es la consecuencia de esta interacción. Las formas musicales posibles son tan ilimitadas como las formas externas de los cristales⁵.

Varèse expresa en estos comentarios una idea fundamental que se da en muchos compositores del siglo XX: la ausencia total (asumida y deseada) de moldes formales “apriorísticos” en los cuales apoyarse. Esto no implica en absoluto que no existan procedimientos mediante los cuales los compositores hayan ordenado u ordenen el contenido en el espacio-tiempo, como comenta Luis de Pablo: “La música es un arte que transcurre en el tiempo [...] Cualquier forma, para ser inteligiblemente percibida en el tiempo, parece estar sometida a ciertos requisitos, de los cuales es resumen el que exige una dialéctica constante entre los conceptos de tensión y relajación”⁶.

Un aspecto importante en la música de Varèse escrita a partir de 1907 es la segmentación de la textura en conjuntos más pequeños, células atomizadas, permitiéndole trabajar a un nivel micro formal con materiales muy precisos como destaca Arnold Whittall: “Varèse encuentra el camino para crear una textura con ‘continuidad narrativa’ en el uso de las identidades. Pasó a personificar las células en verdaderos ‘personajes’ con cualidades casi temáticas y reconocibles”⁷.

⁵ Edgar Varèse y Chou Wen-Chung, “The Liberation of Sound”, *Perspectives of New Music*, vol. 5, nº 1, otoño-invierno 1966, pp. 16-17: “There is an idea, the basis of an internal structure, expanded and split into different shapes or sound groups, constantly changing in shape, direction and speed, attracted and repulsed by various forces. The form of the work is the consequence of this interaction. Possible musical forms are as limitless as the exterior forms of crystals”.

⁶ Luis de Pablo, *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, Madrid, Ciencia Nueva, 1968, pp. 46-48.

⁷ Arnold Whittall. “Varèse and Organic Athematicism”, *Music Review*, nº 28, 1967, p. 312: “Varèse finds the way to create a texture with ‘narrative continuity’ in the use of identities to personify pitch-cells into true ‘characters’ with almost recognizable thematic qualities”.

Arnold Whittall ha acuñado una expresión singularmente apta para definir los elementos y procedimientos que usa Varèse a un nivel microformal: “atematismo orgánico”⁸. Este proceso de estratificación mediante unidades atemáticas es identificado o definido por Tomi Mäkelä como “énfasis lineal”⁹ o “procesualidad lineal”¹⁰. Este mismo proceso es nombrado por Varèse como “totalidad melódica”¹¹. Varèse encuentra el camino para crear una textura con “continuidad narrativa” en el uso de identidades o atemas orgánicos, verdaderos personajes con cualidades casi temáticas muy reconocibles. *Arcana* (1927) ha sido falsamente considerada como una pieza unificada con un elemento temático principal, presentado al inicio de la partitura.



Ejemplo 1: Varèse, *Arcana*, cc. 1-2.

OLIVIER MESSIAEN Y EL CONCEPTO DE PERSONAJE TEMÁTICO-MELÓDICO

La forma en Messiaen es en parte una consecuencia de la planificación microformal basada en elementos móviles, independientes, aislados y autoinclusivos desde los puntos de vista armónico, textural y rítmico. Nos referimos a lo que se ha denominado personajes en Messiaen. Messiaen recurre a una manera de estructurar sus materiales de manera que puedan reestructurarse en formas no fijas. Es por lo que se asigna el funcionamiento de personaje al ámbito melódico armónico y no estrictamente

⁸ *Ibid.*, pp. 311-315: “organic athematicism”.

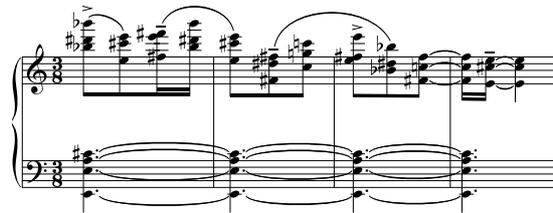
⁹ Tomi, Mäkelä, “Melodic totality and textural form in Edgard Varèse's *Intégrales*: Aspects of modified tradition in early new music”, *Contemporary music review*, vol. 17, 1998, p. 60: “In the particular case of Varèse it is important to notice how he uses the phrase “melodic totality”: he clearly emphasises the linear processes, which have certain similar characteristics to traditional melody”.

¹⁰ *Ibid.*, p. 60: “Whereas most authors consider texture in Varèse and in other composers music, too from the point of view of sound, my key phrase in analyzing texture as a formal force is linear processuality”.

¹¹ E. Varèse y C. Wen-Chung, “The Liberation of Sound”, p. 11: “There will no longer be the old conception of melody or interplay of melodies. The entire work will be a melodic totality. The entire work will flow as a river flows”.

al rítmico. Muchos autores han defendido esta idea entre otros Gareth Healey¹². El autor no limita la idea de personaje al ritmo sino que la extiende al ámbito melódico y armónico, definiendo el concepto de personajes melódicos y armónicos y analizando un pasaje de “Joie du sang des etoiles” y otros de la *Turangalîla-Symphonie*. Confirma, asimismo, la influencia de Stravinsky e incluso Beethoven en la creación de este concepto: “Personajes –personajes rítmicos en primer lugar– desempeñarán un papel especialmente destacado en las composiciones de Messiaen en el período de 1945 a 1951. Al igual que varios de sus procedimientos técnicos, parece que son un subproducto de sus observaciones sobre el trabajo de otros compositores, en este caso principalmente Beethoven y su *Quinta Sinfonía* y Stravinsky y su *Le Sacre du printemps*”¹³.

“Chant d’amour 2” se estructura sobre uno de los elementos principales sobre los que se basa la *Turangalîla-Symphonie* (1946-1948): la percepción del flujo en “Chant d’amour 2”, evoluciona de similar manera que el movimiento que le precede, “Turangalîla 1”. Su estructura se basa en un enriquecimiento progresivo de nuevos conglomerados sonoros que se suceden y yuxtaponen los unos sobre los otros en aluviones sucesivos donde los temas objeto permanecen inalterados.



Ejemplo 2: Personaje melódico en Chant d’amour 2.

¹² Gareth Healey, “Messiaen and the Concept of ‘Personnages’”, *Tempo*, vol. 58, n° 230, octubre 2004, pp. 10-19.

¹³ *Ibid.*, p. 11: “Personnages - first and foremost personnages rythmiques - play an especially prominent role in Messiaen’s compositions from the period 1945 to 1951. As with several of his technical procedures, it seems likely that they are a by-product of his observations on the work of other composers: in this case principally Beethoven’s *Fifth Symphony* and Stravinsky’s *The Rite of Spring*”.

LUIS DE PABLO Y EL CONCEPTO DE MÓDULO

La continuidad narrativa del clasicismo se ve abortada o rota en una nueva concepción del tiempo no lineal, transversal, en muchas de las músicas del siglo XX tal como lo explica De Pablo:

Tiempo y forma musical, pues, serán conceptos inseparables si de veras queremos una eficiencia para el lenguaje sonoro. Cualquier forma, para ser inteligiblemente percibida en el tiempo, parece estar sometida a ciertos requisitos, de los cuales se exige una dialéctica constante entre los conceptos de tensión y relajación¹⁴.

De manera similar a como ocurre en *Metastaseis* (1958) de Iannis Xenakis o *Atmospheres* (1961) de Gyorgy Ligeti, Luis de Pablo en *Tombeau* (1962-63) suprime el intervalo como elemento funcional así como la sensación de altura y de armonía. De ahí el uso del cluster como materia prima. Esto conlleva un problema: se convierte en un material “inerte” ya que no hay percepción de alturas. La forma de *Tombeau* surge de una dialéctica entre el nivel microformal y el macroformal. De igual manera que en las formas clásicas los temas se dividen en frases y semifrases, en *Tombeau* los bloques de unidades más amplias están compuestos de gestos que se yuxtaponen de manera horizontal y vertical. En *Tombeau*, Luis de Pablo realiza la atribución de un gesto concreto a una figura rítmica determinada, lo que permite el reconocimiento de ciertos elementos que se encuentran inmersos en una textura densa, y asegura la presencia de elementos de cohesión que se distribuyen en todo el discurso:

- Gestos similares a líneas.
- Gestos similares a puntos.

Estos gestos primordiales actúan como agentes constructores, base sobre la cual se crean variantes que modifican su contorno, dirección y, sobre todo, timbre. El diseño original actúa como proposición sobre la cual se variará su contorno, diseño, amplitud, etc.

¹⁴ Luis de Pablo, *Aproximación a...*, pp. 46-48.

<p>1. Estáticos, tímbricos: acordes.</p> 
<p>2. Móviles y trémolos.</p> 
<p>3. Quebrados y arpeggios (estáticos y móviles). Figuras rápidas.</p> 

Tabla 1: Tipologías gestuales en *Tombeau de Luis de Pablo*.

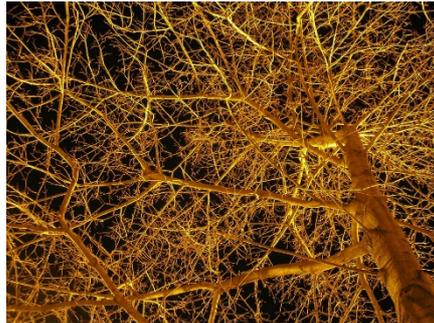
ALBERTO POSADAS Y EL OBJETO FRACTAL

La Composición musical ha aplicado de manera inconsciente procesos similares a los biológicos como pueden ser la coagulación motívica, la proliferación armónica en Bartók o la metástasis textural en ciertas músicas de Debussy. En algunos casos, se ha realizado de manera profundamente calculada y consciente como son los modelos arquitectónicos usados por Xenakis en *Metástasis* (1958) y *Pithoprakta* (1956). La música de Alberto Posadas es un epígono y culminación de estos procesos.

La creación de Alberto Posadas (Valladolid, 1967) se caracteriza entre otras cosas por basarse en modelos exógenos a los propios y tradicionales de la música. Exógeno ("exo" y "genis") se define como proveniente del exterior y en este caso es exactamente lo que propone Posadas: encontrar inspiración en modelos biológicos, físicos o matemáticos como medio de organización e incluso creación de su material musical. El ciclo de cuarteto de cuerdas *Liturgia fractal* (2003-2009) es un excelente ejemplo ya que los procedimientos de cálculo de la forma se basan en fractales pero, lo más importante, la manipulación y la organización a nivel microformal, se basa en objetos sonoros, reconocibles, manipulables pero nunca sujetos a ningún sistema o anclados a superestructura alguna.

Las propiedades básicas de un fractal son:

- Autosimilaridad.
- Crecimiento por arborescencia orgánica.
- Estructura uniforme pero irregular.



Ejemplo 3: Estructura fractal neuronal

Alberto Posadas utiliza unas tipologías muy concretas, una serie de gestos primordiales, objetos sonoros muy definidos para organizar los eventos en el cuarteto de cuerdas titulado *Ondulado tiempo sonoro*.

<p>1. Estáticos, tímbricos: acordes.</p>
<p>2. Móviles, trinos y trémolos.</p>
<p>3. Quebrados y arpeggios (estáticos y móviles). Figuras rápidas.</p>
<p>4. Articulados, rítmicos, aleatorios y pulsos ostinato.</p>

Tabla 2: Tipologías gestuales en Ondulado tiempo sonoro de Alberto Posadas.

Se crea entonces un sentido discursivo basado en:

- Ausencia de progresión armónica.
- Ausencia de desarrollo temático o/y motivico.

La continuidad en el flujo sonoro se consigue estableciendo y creando interrelaciones entre un reducido número de colecciones y tipologías de movimiento. Esto crea una autentica homogeneidad en *Ondulado tiempo sonoro*. Las tipologías están agrupadas de manera homogénea y muy compactada usando el objeto sonoro, atomizado, constreñido y no relacionable con una armonía fija. Los “temas-objetos” no se desarrollan sino que se repiten, se dividen y se recombinan siempre de manera renovada o novedosa. Las propiedades de autosimilitud responden a este tipo de técnica basada en la combinación de células que ha sido también identificada por Pasler y definida como “aditiva” en relación a los procedimientos seminales que realiza Debussy en *Jeux*. Las células se combinan en procedimientos permutacionales haciendo que siempre sea distinta la percepción de los mismos. En *Ondulado Tiempo Sonoro* se percibe desde el inicio de la partitura este entrelazado continuo de tipologías con la intención de crear un sentido y crecimiento arborescente basado en la autosimilitud:

The image displays three musical staves for Violin 1 (Vln 1). The first staff shows a melodic line with a dynamic marking 'f' (forte) and a slur. The second staff shows a melodic line with trills and a dynamic marking 'p' (piano). The third staff shows a melodic line with trills and dynamic markings 'p', 'f', and 'p'.

Ejemplo 4: Síntesis aditiva de tipologías de objetos sonoros en *Ondulado tiempo sonoro*

CONCLUSIONES

Los compositores del siglo XX radicalizan los propios principios de la composición creando, previamente, el material que luego irán recomponiendo y situando en el tapiz sonoro como si de un puzzle se tratara. Esta técnica es recogida en múltiples formas por distintos autores a lo largo del siglo XX y la terminología que se adopta para sustituir el obsoleto término tema, es variada y no está unificada. Es por ello que cada autor acuña un término que le es propicio y, sobre todo, es posible adoptarlo a sus diferentes estilos. Por tanto, la utilización de objetos sonoros, identidades o personajes y su posterior organización en formas variadas (como las mostradas por De Pablo, Boulez, Messiaen, y otros autores en el siglo XX) puede ser considerado uno de los aspectos más interesantes que los lenguajes y autores del siglo XX han proporcionado a la historia de la música.

BIBLIOGRAFÍA

DE PABLO, Luis. *Aproximación a una estética de la música contemporánea*. Madrid: Ciencia Nueva, 1968.

HEALEY, Gareth. “Messiaen and the Concept of 'Personnages'”. *Tempo*, vol. 58, nº 230 (octubre 2004). pp. 10-19.

JOUBERT, Muriel. “Una nueva respiración musical. Multiplicidad temporal en la música de Debussy”, trad. Laurence Schröder. *Quodlibet*, nº 19 (Febrero 2007), pp. 133-149.

KELLY, Barbara. “Maurice Ravel”. En: *The New New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (editor). Londres: MacMillan, 2001, vol. 20, pp. 870-875.

MÄKELÄ, Tomi. “Melodic totality and textural form in Edgard Varèse's *Intégrales*: Aspects of modified tradition in early new music”. *Contemporary music review*, vol. 17 (1998), pp. 57-71.

MARCO, Tomás. “Los módulos”. En: *Escritos sobre Luis de Pablo*. José Luís García del Busto (editor). Madrid: Taurus, 1987, pp. 124-145.

VADILLO PÉREZ, Eneko. *Magnus Lindberg's Feria: Thematic transformation and textural density in Lindberg's late orchestral music*. Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2011.

VADILLO, Eneko. “Las formas mosaico en *Jeux* de Claude Debussy como modelo de ordenación formal en el siglo XX”. *Hoquet, Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, nº4 (14) (abril 2016), pp. 182-200. <http://conservatoriosuperiormalaga.com/rene/hoquet/articulos/2016/11_vadillo_perez_eneko.pdf> (9 Marzo 2017).

VARÈSE, Edgar y WEN-CHUNG, Chou. “The Liberation of Sound”, *Perspectives of New Music*, vol. 5, nº 1 (otoño-invierno 1966), pp. 11-19.

WHITTALL, Arnold. “Varèse and Organic Athematicism”. *Music Review*, nº 28 (1967), pp. 311-315.

Partituras

DE PABLO, Luis. *Tombeau*. Milán: Suvini Zerboni, versión revisada, 1979-1989.

MESSIAEN, Olivier. *Turangalîla-Symphonie*, “Chant d'amour 2”. París: Durand, 1953.

POSADAS, Alberto. *Liturgia fractal*. París: Editions europennies, 2008.

VARÈSE, Edgar. *Arcana*. Milán: Ricordi-BMG, 2000.

Discografía

DE PABLO, Luis. *Iniciativas / Ejercicio Para Cuarteto / Módulos III / Tombeau pour orchestre*. CD. Wergo, WER 60037, 1969. Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunk, Hamburg, dir. Michael Gielen.

MESSIAEN, Olivier. *Turangalîla-Symphonie*. CD. Deutsche Grammophon, DG 431 781-2, 1991. Orchestre de l'Opéra Bastille, dir. Myung-Whun Chung; Yvonne Loriod, piano y Jeanne Loriod, ondas Martenot.

POSADAS, Alberto. *Liturgia fractal*. CD. Deutsche Grammophon, 0289 471 1372 0 2, 2008. Cuarteto Diotima.

VAREÈSE, Edgar. *Arcana, Amériques*. CD. Deutsche Grammophon, 0289 471 1372 0 2-GH, 2001. Chicago Symphony Orchestra, dir. Pierre Boulez.