
PROCESOS PRE-COMPOSICIONALES, CAOS ORGANIZADO E IMPROVISACIÓN Y COMPOSICIÓN A TIEMPO REAL

Reyes OTEO FERNÁNDEZ

Procesos pre-composicionales

En la Antigüedad Clásica (tanto romana como griega, así como en todas las demás culturas antiguas), al igual que en la Edad Media, la Música estaba ligada al culto religioso, por tanto también a la palabra y a su significado. Es al llegar al Renacimiento, en el momento en que se crea una composición instrumental pura, cuando la Música alcanza lo que hoy se denomina autonomía del Arte. La Música comienza ahí su camino en solitario autoexistir (aunque aún se sigue creando música para el culto, música para la escena y música descriptiva en mayor o menor medida), creándose desde sí misma, desde sus propios elementos, que son el sonido y la estructura, y desde su consecuencia, la tensión. Desde entonces, por tanto, se ha atribuido a la música la propiedad de la autonomía, de abstracción, en la medida en que se rige por lógica intrínseca, no necesitando de premisa extramusical alguna.

No obstante, desde el periodo romántico, el camino principal de la modernidad musical, que ha acabado imponiéndose en la última Modernidad del XX, previa a la Postmodernidad, se ha basado irremisiblemente en tres conceptos básicos¹:

1. Camino contra la tonalidad o hacia la no-tonalidad.

Dentro del camino a la no-tonalidad (o, si se prefiere, de la lucha en contra de la tonalidad), se comienza con la ampliación de las relacio-

1 José María García Laborda, *Forma y Estructura en la Música del Siglo XX*, Sevilla, Editorial Alpuerto, 1996, pp. 30-34.

nes tonales, más allá de las obvias y predominantes, en pos de aquellas menos evidentes, hasta la negación del sistema tonal –“vigente” desde finales de la Edad Media– a principios del XX, aun cuando ya en el XIX se hubiese transgredido.

2. Principio de la variación desarrollada.

Al contrario que en los periodos barroco y clásico, aunque ya en ellos se encontrase el germen, la variación desarrollada, a modo de aplicación del *non bis in idem*, supone el abandono de la repetición literal por el *volver a oír reelaborado*. La consecuencia última de este principio es tal distancia del original a su variación que sea imposible su reconocimiento.

3. Uso de elementos extramusicales.

Comenzando por la introducción de “programas” o poemas vertebradores, y continuando con el uso de dichos elementos como material constructivo.

Así, se da la paradoja de que, mientras las demás artes han recorrido un camino hacia su autonomía, la Música, que la consiguió al disociar la música instrumental del significado extramusical, ha hecho el camino inverso desde el Renacimiento.

No obstante, el uso extremo en la música concreta de elementos extramusicales como material formativo del sonido, ha llevado de nuevo a la consecución de dicha autonomía, desvinculando –una vez más– el significante de su significado, o quizás al revés en este caso, el significado de su significante.

Tomando como fecha simbólica de ruptura con la tonalidad el año 1918 –en que Arnold Schönberg enuncia su teoría dodecafónica–, los sistemas compositivos que se han establecido desde entonces han seguido una clara evolución, desde lo diáfano del dodecafonismo hasta la complejidad más inabarcable². Impulsado este fenómeno en gran parte por el auge de las nuevas tecnologías, y también por la dedicación apasionada de los compositores por buscar una fuerte cohesión intelectual en cada obra.

2 No en vano, ciertos compositores, desde los 80 aproximadamente, han vuelto a crear en lo que ha dado en denominarse “Nueva Complejidad”.

Sin pretender adentrarme en la problemática público-creador en el arte actual, mencionaré, al hilo, que desde finales del pasado siglo ha existido una arraigada creencia, tanto en la audiencia como también en los compositores, de que una música, a falta de persuasión sensual, es legítima en tanto en que responda fielmente al sistema y plan compositivo que el autor ha pretendido. Y dicha creencia ha implicado la inmediata sospecha de banalidad sobre cualquier obra, técnicamente simple o compleja, que admitiera una recepción sensorial sin mediación del análisis de la partitura.

Pues bien, este estado claramente anómalo de las condiciones de percepción de la obra musical que se ha dado como transición tras las vanguardias es esperable, por cuanto reacción consecuenta a la acción, que conduzca a una hipercomplejidad simple. En ella, los engranajes intelectuales serán los sabios ardidés del creador para provocar una experiencia relevante en el receptor mediante la vibración de la masa sonora.

Un concepto clave en el que apoyarse en la improvisación o composición es el de *emergencia*. Dicho concepto resume o describe un comportamiento donde un modelo generador tiene un desarrollo complejo, mas legible de manera relativamente sencilla en su macroestructura (es decir, es perceptible e inteligible)³.

La *emergencia* es atributo propio de numerosos fenómenos y procesos naturales. Todos ellos presentan en superficie una aparente simplicidad y son comprensibles sensiblemente, encerrando una complejidad inherente no comprensible en su recepción sensible. En un tercer nivel reside un núcleo generador de naturaleza simple⁴.

3 «No buscar lo eterno, aunque se trate de la eternidad del tiempo, sino la formación de lo nuevo, la emergencia, lo que Foucault llamaba “la actualidad”. Lo actual o lo nuevo es acaso la energía, algo próximo a Aristóteles pero aún más a Nietzsche (aunque Nietzsche lo haya llamado “lo inactual”).» Gilles Deleuze, *Conversaciones*, Valencia, Pre-Textos, 2006, pp. 140-141.

4 «Une intelligence qui pour un instant donné, connaîtrait toutes les forces dont la nature est animée, et la situation respective des êtres qui la composent, si d'ailleurs elle était assez vaste pour soumettre ces données à l'analyse, embrasserait dans la même formule les mouvemens des plus grands corps de l'univers et ceux du plus léger atome: rien ne serait incertain pour elle, et l'avenir comme le passé, serait présent à ses yeux.» Laplace, Marquis de. *Essai Philosophique sur les Probabilités*. Paris: Bachelier, Successeur de Mme. Ve. Courcier, 1825, p. 4. Quinta edición. Consultado en http://books.google.es/books?id=3RwPAAAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Consultado 13/02/2012). Traducción de la autora.

“Cuanto mayor es la cantidad de información necesaria para describirlos, mayor consideramos su complejidad. En cierta manera, pues, la complejidad se convierte en una narrativa: la descripción de una estructura, la historia de una evolución, como en biología. La narrativa hace danzar el tiempo del reloj a un ritmo cambiante y diverso, entre lo trepidante y lo moroso, entre la acción y la contemplación”.⁵

Caos Organizado

¿Era en principio el caos? ¿O acaso el caos es el resultado? La composición, la creación artística, ¿no parte acaso de un *no-existir* para determinar un caos, o lo que para el no creador es aún un caos, aun un caos ordenado?

“El trabajo del arte es «convocar el caos para luchar contra la opinión», no reclama el caos como objeto o finalidad del trabajo del arte, sino para obtener de él las máximas energías para la aparición de lo nuevo; en esta génesis, la consensuada Historia del Arte sólo sirve, y no es poco, de telón de fondo. La obra de arte en sí misma, tan poco necesitada de caos como de opinión, ha necesitado siempre producir lo diferente y para ello ha tratado de encontrar fuerzas indómitas donde ha sabido y desde donde ha podido. Estas fuerzas han surgido del caos y se han enfrentado al consenso establecido, al futuro predecible y determinable, para que emergiera aquello que no estaba previsto.”⁶

La cita de *¿Qué es la Filosofía?* de Gilles Deleuze que hace Joaquín Ivars expone, al tiempo, las dos condiciones de la obra de arte: en cuanto al caos, supone el orden, orden que existe en ella y por ella, y que únicamente es válido para ella. Y, por otra parte, para el orden, para lo “esperable”, lo “opinado”, supone el caos, al menos hasta el punto de ser lo no esperado, lo no-posible-de-ser-opinado, puesto que

“[...] esa frontera entre el azar y el orden, entre el caos y la opinión, es la emergencia de una globalidad que funciona a partir de elementos que ya habían dejado de ser interesantes por sí mismos. La comprensión de los fenómenos complejos, en sus diversas dimensiones, puede ayudarnos a ser conscientes de hasta qué punto el caos es el gran aliado de la producción de la diferencia que es una obra de arte”.⁷

5 David Jou, “Ciencia y Poesía: Entre la Complejidad de lo Frondoso y de lo Transparente”, *Zehar#66: Sobre la Complejidad*, Guipuzkoako Foru Aldundia-Arteleku, 2009, p. 56.

6 Joaquín Ivars, “De Rerum Natura, Aún Y+Y+Y: Arte y Ciencias de la Complejidad”, *Zehar#66: Sobre la Complejidad*, Guipuzkoako Foru Aldundia-Arteleku, 2009, p. 17.

7 Joaquín Ivars, “De Rerum Natura...”, obra citada, p. 17.

La complejidad extrema en el entramado de la obra de arte, la falta de explicación (y la ausencia de necesidad de dicha explicación) de sus motivos y de sus procesos, hacen aparecer al arte, y especialmente al arte de la modernidad del XX, de las vanguardias, estructuralismo y postestructuralismo, como un caos en su resultado, y como resultado de un caos. Innumerables veces los artistas creadores han empeñado su esfuerzo en hacer creer al mundo en su dificultad, en el *doloroso proceso de la creación*, en la complejidad de su obra, mientras el mundo continuaba, impasible, en su alienación, en su “no lo entiendo” cuando debería decir “no hago por entenderlo” o “me es más sencillo no intentar entender”.

Pero, como todo, ese caos, esa complejidad, es también aprovechable para el arte. Tan simplemente, en algunos casos, como dándole la vuelta al proceso: si la extrema complejidad resulta caótica, también el caos es el resultado de la complejidad llevada a sus últimas consecuencias. Es decir, no se trata de un caos *aleatorio* (en el sentido de al azar), sino de un caos fruto del orden. Tan fácil y tan complejo como el propio concepto de infinito.

Por otra parte, deberíamos atender al propio proceso de la creación. Si bien nadie explica, en las distintas religiones, cómo los dioses correspondientes pudieron crear el Universo, sino que, como mucho, se limitan a enumerar los pasos, a grandes rasgos, en que lo –supuestamente– hicieron, tampoco nadie se ocupa en desgranar el proceso en sí de la creación artística; como mucho, en los casos en los que los propios creadores han hablado del proceso de su obra, lo hicieron desde consideraciones éticas o morales, desde técnicas más o menos comunes o desde la descripción de los pasos de su proceso creativo.

Sin poder profundizar más a este respecto, sí que he de hacer hincapié en un aspecto fundamental del caos precedente a la creación, que sucede tanto al crear “en despacho” como a tiempo real. Previo a cualesquiera de las dos situaciones, antes de que la obra *sea*, hay un punto en que, a pesar de, de alguna forma, existir ya en germen, aún es un caos previo a su ser. La obra, todavía no perfilada, se crea en la mente del artista de modo repentino, a partir de este caos. Pero en el mismo, ya existen las distintas partes de la misma aunque, al igual que el jeroglífico, no permita verla en su verdadera ordenación. Existen ya, asimismo, los resultados, pero tam-

poco estos logran encontrar una coherencia. Y, de pronto, con la misma inevitabilidad que un rayo solar, donde un instante antes no había sino ese aparecer y desaparecer caótico de elementos, aparece la obra con certeza, con claridad determinada. La obra entonces es-en-sí-misma, y a partir de ahí el creador ha de descubrir la manera de llevarla a ser físicamente, bien sea esculpiendo, escribiendo o pintando pero, en cualquier caso, siguiendo ya un camino físico. No es esto inspiración, sino voluntad creadora, lo que incorrectamente algunos llaman *genio*, puesto que el genio implica una suerte de magia que no existe, o al menos no existe en el hecho creador. La creación artística surge de la voluntad de su creador, por medio de *querer hacer ser* donde antes únicamente existía el caos de su propio germen. Por tanto, cuando un creador, por medio de la extrema complejidad a la que me refería al comienzo de este mismo apartado, lleva la física de su obra al extremo ininteligible, la obra –en realidad– no está tan lejos de su propio origen, de su propio germen. Por eso, también, ese caos resultante para el mundo no es sino supremo orden para su creador. Por eso, además, tantos creadores sienten fascinación por los sistemas ordenados que les permiten reflejar de manera idéntica las microformas (resultantes, por ejemplo, de la aplicación de fórmulas matemáticas y fractales) en las formas y en las macroformas, en las microestructuras y en las macroestructuras.

La improvisación y la composición a tiempo real

Improvisación y composición a tiempo real –al igual que caos y orden– son dos contrarios que se funden. La improvisación es el dejar surgir de forma casual el discurrir musical, sin planteamiento previo ni *intencionalidad* preconcebida. Partiendo del uso de un material limitado, el caos es generador de construcciones sonoras o encontradas y de nueva energía, de resultados sonoros al mismo tiempo que de estructuras.

La composición a tiempo real, por el contrario, parte de un planteamiento sutil y somero realizado previamente, una mera estructura sobre la que crear. Pero dicho planteamiento no precede al *hecho creador* sino en fracciones de segundo. A diferencia de la improvisación, la composición a tiempo real se basa en la intencionalidad del compositor, y no en la casual coincidencia de procesos. El discurrir sonoro es desarrollado intencionalmente, mientras que la improvisación es fruto de la espontaneidad extrema.

Contra esto, se desarrollan también otras herramientas compositivas que, lejos de permitir la casualidad, basan su utilización en el uso de fórmulas que, incluso, dada su complejidad, pueden generar *pseudoaleatoriedades*.

