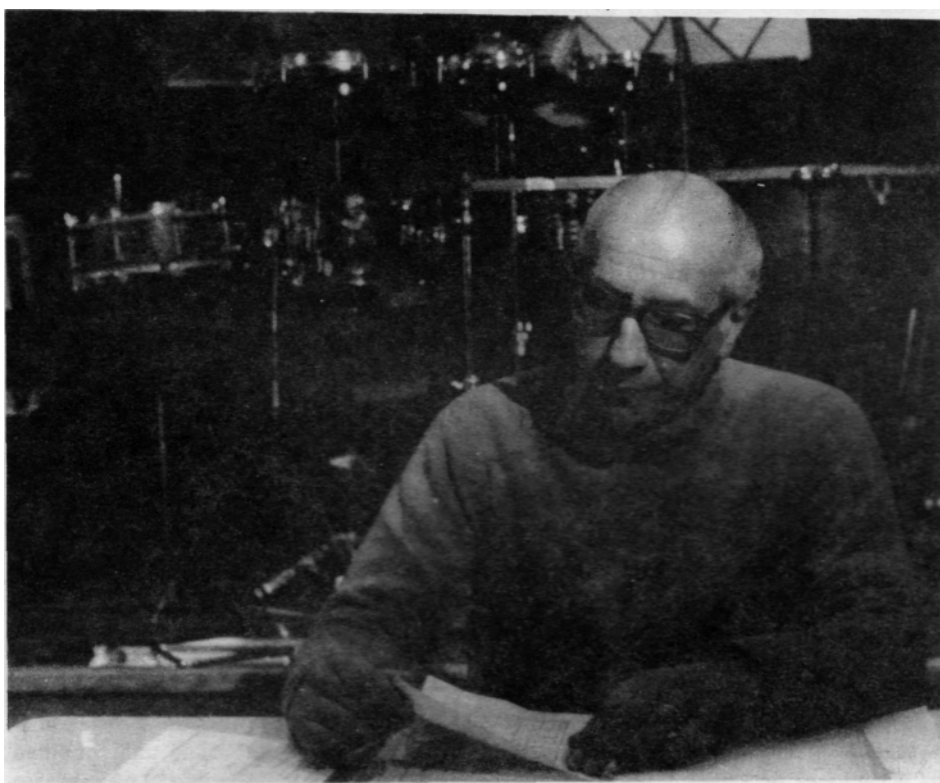


Realidad en el Ensayo

Mi pensamiento musical (*)

por César Mario Franchisena



Me he preguntado, al escribir borradores para esta noche, si puedo hablar realmente de un pensamiento compositivo original e individual. Si entendemos la composición como un sistema estructurado, encarnado, entonces toda respuesta es posible; desde otro punto de vista, seguramente no. Lo importante ha sido, para mí, determinar o imaginar un sistema. Partí de la idea de la Forma como un sistema de sistemas, con leyes y axiomas que se cumplen entre partes o elementos formales.

Desde 1953, más o menos, una vez liberado de un proceso de extrema racionalidad, empecé a darle más crédito a la intuición. La intuición como una forma de conocimiento, pero también como una impronta aceptable. Puedo hablar de una obra como *Canticum*, por ejemplo, que es para cuarteto vocal. *Canticum* es una obrita cuyos textos fueron sacados de un periódico del día 22 de mayo de 1956; la misma fue terminada pocos días después. Leeré el texto para que se tenga una idea de la misma; es aparentemente inconexo

y dice así: "Poderosa en el acto incidentes el día martes el Observatorio Central del Japón anunció que sus sismógrafos registraron la explosión de la bomba H"; les recuerdo que en esa fecha fue la primera vez que se hizo explotar la bomba; más adelante y hacia el final hay una invocación: "Paz, paz, Señor". Indiqué para los ejecutantes expresiones como: "con pavor", "con asombro", etc.

Tres Obras siguieron a esta: Variaciones para violín y piano (preparado); un Trio para violín, fagot y piano (preparado) y otra no terminada, a la que pienso algún día darle fin (ya me referiré a ella).

En las Variaciones para violín y piano (prep.), lo meramente intuitivo jugó un papel importante; es decir intenté plasmar en una obra las sensaciones vivas, como impronta aceptable sin ninguna intelección por momentos. El pensamiento general fue: dividir al espacio en tres zonas: aguda, media y grave. El tiempo en e-tapas y en cualidades: un tiempo era el Tempo, o movimiento de los sonidos en un espacio, luego un tiempo externo (que no explicaré ahora) y un tiempo interno, vale decir al tiempo-duración.

Claro, esta fue la idea, pero fuera del tiempo musical. Esta idea juntamente con la del no-temperamento, o sea frecuencias no puntuales, sino más bien como un magma sonoro por zonas, me sirvió de vehículo para llegar a la sonorización por medio de un instrumental adecuado. El instrumento más a mano que tenía fue el piano; llegué así a la idea del piano preparado. Conocido es por ustedes el piano preparado de J. Cage y el efectuado acá en Buenos Aires por F. Krópf.

Texto de la conferencia dictada por el compositor, pedagogo y ensayista chaqueño —radicado en la ciudad de Córdoba— en 1983 para la Agrupación Nueva Música, en Buenos Aires.

Advierto que ninguna de estas formas me era conocida por aquel entonces; por otro lado la preparación del piano que efectué difiere totalmente de las otras. Yo tenía que resolver el problema de sonorizar regiones; sin entrar en detalles diré que el preparado consistía en colocar placas de metal o latas entre martillos y cuerdas; así el piano quedaba dividido en tres regiones y su mecanismo; además, quedaba perfectamente habilitado para la ejecución normal.

En el caso del Trío me quedaba el problema del arreglo del fagot; llegó a la preparación del mismo en la forma siguiente: las regiones graves debían ejecutarse con posiciones falsas, por lo tanto el instrumento sonorizaba toda una región. En otro momento por medio del desarmado del instrumento obtenía las sonoridades deseadas; en ocasiones, el instrumento se ejecutaba solamente con la boquilla y la caña, otras veces solamente con la caña haciendo glisandos, etc.

Tengo plena conciencia que con estos procedimientos me adelanté en algunos años a otras experiencias, algunas similares, realizadas por creadores europeos, pero debo advertir que no llegué a sistematizar estos procedimientos.

En mis charlas con el maestro J. C. Paz le comuniqué estas ideas y sobre todo aquellas de Canticum Novum, sobre textos del Viejo Testamento y del Apocalipsis (a esta obra me referí más arriba). Pensé esta obra como una especie de sonorizaciones, también por regiones por medio de alturas y de situaciones de indeterminaciones sonoras, dadas por cada grupo, sea instrumental o vocal. Si se me permite, leeré una carta que el maestro me remitió a raíz del envío a Nueva Música de las Variaciones para violín y piano preparado; la carta dice así: "Su obra nos

sorprendió bastante; desconcertó otro poco, y no ha hallado hasta el momento un juicio valorativo claro o determinado dentro del interés que supone por supuesto un trabajo tan diferente de los que conocemos de usted, pero a juzgar por lo que la lectura simple deja entrever, nos parece que es el primer paso hacia visiones sonoras inauditas de las que usted por el momento, mantiene el secreto y la propiedad".

Desde 1960, mejor, de mediados de 1960, empiezo a pensar en sintetizar lo que podría llamar extrema racionalización y la mera intuición; sintetizar todo en un solo gesto creador. Esto fue obligado, por que los dos caminos estaban cerrados y no podía ya continuar. Entonces la ecuación sería: intuición-intelección = espacio - tiempo o tiempo-espacio. ¿Qué significa esto?, yo creo que el creador musical debe pensar y repensar profundamente su situación como orador, y sobre todo, su situación frente al sonido. ¿Y cuál es ésta situación?: esta situación puede ser llevada al campo acústico. Pensar en éste al espacio, al tiempo; vale decir pensar en la espacialización del tiempo y en la temporalización del espacio. Son mecanismos del pensamiento que nos van llevando a mejores posturas, solamente, si pensamos solamente en el espacio o en el tiempo.

Todo esto significa lo siguiente: sonidos que juegan en un espacio acústico dirigidos por operaciones reales, no musicales y por otro lado espacios libres, intuitivos. A través de esos dos grandes ejes trabajé por ese tiempo. Enseguida traté de llevar todo este pensamiento a estructuras sonoras. Así nace Funciones, para percusión y trompeta de 1965, que fue estrenada en Nueva Música. En Funciones, trabajé de la siguiente manera: tomé y resolví diversas ecuaciones de rectas y curvas, opera-

ciones fuera del ámbito sonoro, de un campo acústico, simplemente como operaciones. De esas ecuaciones tomé algunos puntos como vectores sonoros y coloqué a estas ecuaciones resueltas sobre un pentagrama, pero no sobre un pentagrama sino sobre un "pentagrama" instrumental. Este colocar las ecuaciones fue intuitivo y de esa manera sonorizaba todo un espacio acústico sobre un eje del tiempo. Las ecuaciones de rectas y curvas, resueltas fuera del campo musical, operaban luego como sonidos-vectores sobre el "pentagrama" instrumental propuesto.

Las relaciones entre sonidos y ecuaciones fueron solamente las apuntadas; estas ecuaciones fueron la cantera de sonidos deseados. El nombre de la Obra está tomado del hecho anotado y no por que sí, como lo escribió un crítico después del estreno.

La idea de las regiones y de libre simultaneidad, me llevó a la idea del espacio y tiempos probables. Sin duda que al "espacializar" el tiempo y "temporalizar" el espacio, toda la estructura del sonido (excluyendo la intensidad) se encontraba comprometida. En un comienzo, el espacio fue tratado no en sí mismo, sino más bien como una dimensión por la cual atravesaban los sonidos. El otro aspecto el cuantificado, vale decir el espacio como altura, le di una solución más intuitiva,

En suma, el espacio lineal fue más cargado de información que el simultáneo; el principio rector fue el lineal. Podemos ver entonces que el tratamiento espacial fue doble: por un lado el meramente lineal, y por el otro, el de la altura, como una dimensión de amplitud. Me interesó más el encuentro fortuito de los sonidos. La simultaneidad y la profundidad serían imágenes complementarias de una totalidad espacial temporalizada. Yo se que esto no

Adhesión

INSTITUTO

Spinoza



puede quedar claro dicho así, pero quiero significar lo siguiente: este espacio así concebido ha sido el receptáculo de las imágenes sonoras. El concepto de estas imágenes sonoras, solamente vive en el espacio temporalizado; problema a discutir; me adhiero a la idea de que la música se desarrolla fundamentalmente en el tiempo, pero he dicho que había intentado espacializar el tiempo. Hacer imágenes que ocupando un espacio virtual fueran temporales también. Ahora se hace importante introducir la palabra Sistema; vale decir todo esto llevado a un sistema; estas imágenes sonoras respondían a leyes y axiomas espacio-temporales no comunes.

La palabra estructura no tiene vigencia si no sigue leyes y axiomas que se deben cumplir; también todo sistema exige leyes y axiomas, operaciones. Por el mo-

mento mostraré por lo menos un tipo de operador usado y que me ha servido para el espacio. Este operador o ley de los espacios, está definido por la función: $y = -in (n = 0, 1, 2, 3, \dots)$. Es un operador alternador espacial positivo-negativo.

Defino así un espacio, pero no un espacio-acústico. Será necesario, antes, definir un espacio-acústico; así puede ser: temperado, no temperado físico, continuo, etc.; se hace pues necesario distinguirlos de un espacio en sí. El tiempo juega acá un papel importante, lo que lleva a una doble percepción espacial; la primera exige leyes y axiomas, el espacio estático y la segunda también leyes y axiomas que hacen al dinámico. Esto quiere decir que si tengo espacios en los que transcurre algo, estoy hablando de un sistema; entonces, tengo que pensar que en ese es-

pacio hay operaciones que se realizan para que transcurra algo, o sea, para que los sonidos se muevan.

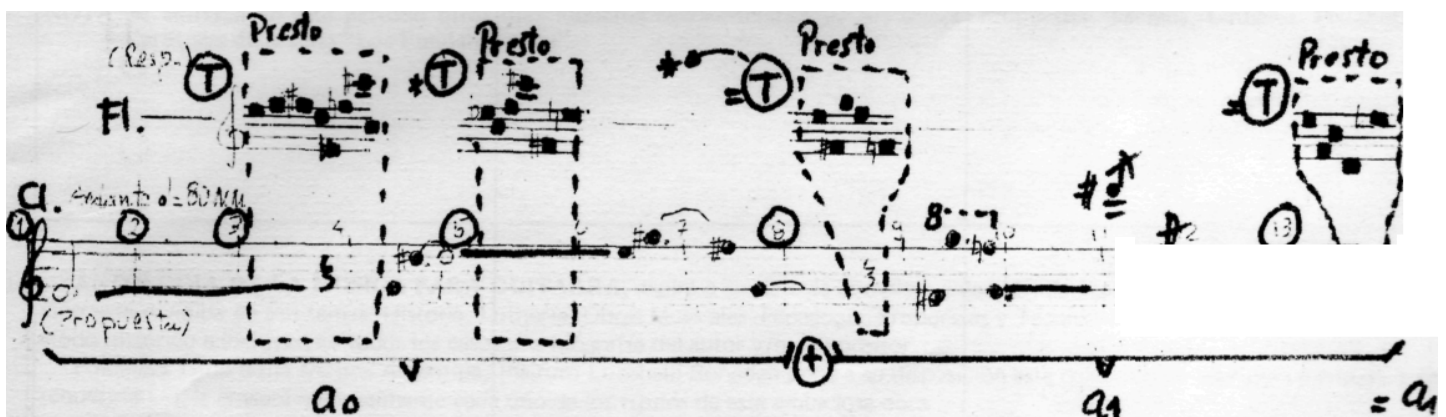
Podemos entrar ahora a otra idea del espacio, al espacio áureo. Yo no quiero entrar en especificaciones, pero se hace necesario aclarar que la sucesión de Fibonacci es, en el aspecto tratado por mí, muy importante. La idea de un espacio áureo no es por cierto inédita, ya que se pueden rastrear ejemplos en compositores como Bach, Mozart, etc. Lo he usado como planteo de tipo formal, como invariante formal. La sucesión de Fibonacci es un principio de adecuación del espacio, pero "temporalizado", para que rijan las acciones del espacio-tiempo musical. Veamos un ejemplo concreto. Está sacado del último de los Cuatro Cánones estocásticos:



Dentro de este espacio realicé el canon (para flauta y clarinete). Acá se ve al total del espacio seccionado según la sucesión de Fibonacci de izquierda a derecha y al cangrejo, o sea que la respuesta

nace antes que la propuesta, en la 2a voz del clarinete. Hay también sonidos interpolados (en el gráf. algunos). En estos Cuatro Cánones, las respuestas o los sonidos son tomados según el cálculo de pro-

habilidades, de allí lo de Estocásticos. Veamos el mismo momento (p Veamos el mismo momento (parte de él) pero ahora con sonidos:



Este es un ejemplo más complejo, pues no solamente se muestran espacios

áureos, como los numeritos encerrados en círculos, sino también a los tiempos que

llamo topológicos (una topología temporal) y a las operaciones de un grupo de

tres elementos.

Dado el carácter de esta charla, no podemos entrar en detalles sobre cada uno de los elementos usados; solamente enunciamos que tanto las letras (a_0 , a , T , I) son símbolos que denotan elementos del Grupo en base 3 y los operadores $+$ o $*$, son los usados como operadoras del mismo. Se ve acá que: $a_0 + a = a$, (operación en el plano) y que $T * I = T$ (operación en el espacio).

Con relación a los sonidos cuadrados encerrados en recuadros con rayas cortadas, son los que se encuentran dentro de un espacio topológico temporalizados, de allí lo del tiempo topológico, o sea, una topología en función del tiempo. Con relación a lo Probabilístico digamos que he presentado tres grupos de cinco sonidos cada uno, le asigné una probabilidad de

seguir al inmediato siguiente, así como los demás, lo que resulta:

1	4	5
2	3	

Los números encerrados en círculo son los sonidos de cada grupo y las flechas indican la probabilidad asignada a-priorística, lo que da la Matriz de estados:

	1	2	3	4	5
1	0	.5	0	.5	0
2	0	0	.5	0	.5
3	.5	0	0	.5	0
4	0	.5	0	0	.5
5	.5	0	.5	0	0

Al potenciar esta matriz, obtengo las probabilidades de c/s. de los 3 grupos. Dejamos esto hasta acá para no cansarlos. Yo quise dejar la sensación, como dice el compositor F. Kröpfel, de que hubo una labor, de que hubo una trayectoria simplemente. Lógicamente, que todo esto así explicado no abarca todo mi pensamiento, pero también es cierto que todo tiene su límite y es el tiempo de ustedes. Esta posibilidad que esta noche me ha brindado la Agrupación Nueva Música, ha sido para mí altamente satisfactoria.

Para terminar quiero aclarar que la idea me ha llevado a encontrar un camino y yo he explicado parcialmente cuales fueron las ideas y cuales los caminos. Me interesa que la Obra suene de acuerdo a lo propuesto, si no pienso, la idea no vale nada.

