

Hans Erik Deckert

Conciencia musical

Cuando escuchamos música, podemos reaccionar en formas muy diversas a lo que escuchamos: nos podemos dejar embargar por los sonidos, podemos bailar o mover el cuerpo, dar rienda suelta a nuestros pensamientos, tomar una actitud crítica, escuchar con gran concentración y dedicación, gastar más dinero durante nuestras compras, mantenernos indiferentes, dormirnos. Nada puede evitar que elijamos y “utilicemos” música.

¿Es la música sólo una cuestión de gusto? ¿Algo *subjetivo*? Hoy en día, se resalta continuamente la necesidad de que la música, en todas sus formas de expresión, sea variada. Se espera apertura y una disposición al diálogo con respecto a la gran variedad de facetas musicales que existen en la actualidad. Pero dentro de esta diversidad, apertura y disposición al diálogo ¿hay también lugar para considerar la música en forma *objetiva*?

La música siempre manifestó una dimensión que escapa a la interpretación racional. Actualmente, la música se escucha y se difunde como nunca antes. ¿Significa esto un deseo desmedido por captar la objetividad de la música? Muchísima gente percibe la dimensión inexplicable de la música.

Se habla de musicalidad: tal vez algo en el hombre que hace que “responda” a estímulos musicales. Esta “respuesta” puede tomar diferentes formas, que van desde la más profunda contemplación hasta el delirio total. La música impacta de distintas maneras: por un lado incita a la calma y la meditación; por el otro, produce una liberación corporal.

Para plantearnos la dimensión inexplicable de la música, primero debemos *escuchar*. La “materia” de la música son los tonos, la substancia sonora. ¡Sólo se puede escuchar en el *silencio*! Sólo así se encuentra calma en nuestro interior y en nuestro entorno. Ahora depende de nosotros *cómo* escuchamos. Podemos hacerlo de modo superficial o intentar escuchar “más profundamente”, con *conciencia*. Así, podemos “descubrir” nuestra propia musicalidad. El director de orquesta Sergiu Celibidache definió la musicalidad como la capacidad de correlación, es decir, la capacidad de relacionar los tonos unos con otros, la capacidad de lograr *coherencias* entre los sonidos. La musicalidad permite descubrir las leyes musicales, percibir los *fenómenos* musicales. Como dijo Franz Werfel: “todos los seres humanos tienen un núcleo musical”. Este núcleo musical, impalpable, no se expresa siquiera a través de nuestro propio instrumento musical: la voz.

Nosotros podemos escuchar dentro de la música. Podemos “penetrar” en la música y así experimentar lo que allí “sucede”, lo que se manifiesta tras los tonos y sonidos. Al hacerlo, puede surgir la necesidad de incorporar conocimientos teóricos de la música. Estos conocimientos pueden ser de esencial ayuda para el análisis musical, para comprender los “cimientos” de la música. Sin embargo, también pueden significar un peligro, cuando resultan ser un fin en sí mismo, donde la música se puede seccionar con “bisturí”. ¡El objetivo es simplemente *la experiencia musical!* ¡El análisis musical debe cobrar vida! Si no nos dejamos “contagiar” por el misterio de la música, permaneceremos en el Reino de los Muertos.

Si escuchamos dentro de la música, los fenómenos musicales pueden manifestarse de manera *consciente*. Esta conciencia era intuitiva en generaciones pasadas. Esta comprensión de la música significaba lo mismo que las palabras de Beethoven: “la música es una manifestación más grande que cualquier sabiduría y filosofía”. En la actualidad, se ha perdido el sentido más profundo de hacer música y se resaltan, en cambio, los procesos externos. Estos procesos, la base “técnica” óptima e indispensable para crear música, se han ido independizando cada vez más. La afirmación musical ha perdido cohesión. La sala de conciertos puede transformarse en un circo.

La conciencia musical surge justamente de la apreciación *consciente* de los fenómenos musicales. La actividad intelectual es una etapa intermedia en este proceso. ¡*La conciencia musical es un camino de descubrimiento, un camino hacia la identificación con las claras leyes de la música!* Una vez que soy un todo con la música, tengo la posibilidad de crear música, de que la música se forme en mí: “no hay que forzarla, sino dejarla aflorar” (Sergiu Celibidache). La música no se dá como un producto terminado. Sólo surge. La música sólo conoce “estrenos”.

¿Cómo podemos *descubrir* lo que sucede en la música? Se tratará de responder a esta pregunta de la manera más “concreta” posible mediante algunos ejemplos tomados de obras de música de cámara para cuerdas.

Los cuatro primeros compases del scherzo del cuarteto de cuerdas en Fa mayor, Op. 59, N° 1 de Beethoven sirven de ejemplo ideal para incorporar los fenómenos musicales, tarea sin fin y de inagotable riqueza. El movimiento comienza con un motivo rítmico sobre una sola nota en la línea del violoncello (Ejemplo 1):

Allegretto vivace e sempre scherzando

The image shows a musical score for the first four measures of the Scherzo from Beethoven's String Quartet in F major, Op. 59, No. 1. The score is in 3/8 time and features a cello line with a rhythmic motif of eighth notes. The tempo is marked 'Allegretto vivace e sempre scherzando'. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The Cello part starts with a rhythmic motif of eighth notes, marked 'pp' (pianissimo). The other parts are mostly rests in the first four measures.

Nunca se llegará a una comprensión musical con sólo llevar un control medido del transcurso rítmico. Sólo se puede percibir este motivo como una unidad viva a través de la correlación de los cuatro compases: energía creciente hacia el comienzo del tercer compás, luego energía decreciente. Estos cuatro compases son la célula principal para la construcción de todo el movimiento. Una nota pedal escondida apoya esta percepción del todo (Ejemplo 2):



Una verdadera mina de oro para profundizar en la comprensión musical es el comienzo del tercer movimiento del cuarteto de cuerdas en Mi menor, Op. 59 N° 2 de Beethoven (Ejemplo 3):

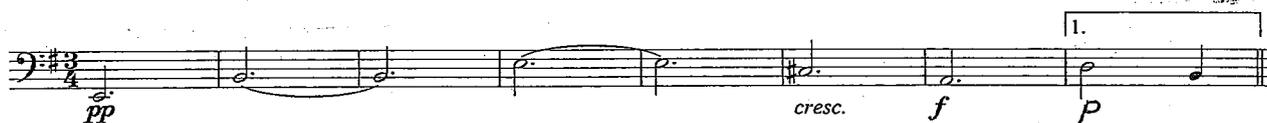
Allegretto

Este caprichoso tema de revoltoso ritmo requiere una visión general: melodía, ritmo y armonía quieren ser reconocidos. Como a menudo sucede al sondear los elementos musicales, aquí resulta de ayuda el “esqueleto” armónico (Ejemplo 4):

En los primeros cuatro compases nos encontramos en Mi menor; luego modula hacia Re mayor (nos vemos “transportados” a otro sitio). Apenas alcanzado ese punto e inmediatamente antes de la repetición, nos vemos catapultados en un abrir y cerrar de ojos a la tonalidad inicial. En esta composición es llamativo el “dramatismo” de la dinámica: el corto crescendo de pianissimo a forte en el sexto compás, la llegada a forte de las voces divididas en 3 corcheas, el breve y sorpresivo disminuyendo a piano y el inmediato pianissimo para la repetición. ¡Un ejemplo magistral de la dinámica beethoveniana!

Un vistazo a la línea del violoncello como fundamento armónico, elemento vertical en la música, deja de manifiesto el peligro de que se pierda la

correlación. El violoncello se puede apreciar de aquí en adelante como una melodía de bajo unificadora (Ejemplo 5):



Esta elaboración “horizontal” de la línea del violoncello hace que los silencios de la línea original funcionen como puentes entre los tonos. ¡Los silencios del violoncello cobran vida!

Las constantes interrupciones de los silencios breves interfieren en la percepción de la totalidad melódica en el primer violín. Aquí resulta de gran ayuda la “melodía original”, en estado puro (Ejemplo 6):



La melodía ahora ha perdido la vitalidad rítmica del comienzo. Pero de esta manera simplificada puede resultar la clave para una experiencia en ocho compases. ¡Justamente esta posibilidad de simplificación hace que el proceso de apreciación se manifieste de manera decisiva! Esta “melodía original” está también desde otro punto de vista simplificada: en los compases 6 y 7 las notas Do^{#3}, Mi³ y Sol³ están escritas una octava abajo. A través de esta transposición al *centro eufónico*, el oído adquiere las condiciones óptimas para apreciar los fenómenos musicales. En este caso, los tonos en la tercera octava dentro de la segunda octava son apreciados mejor por el oído. Lo mismo sucede con la duodécima disminuída, que aquí aparece como quinta disminuída. El centro eufónico significa para la música la transposición temporaria de tonos o acordes en un campo tonal medio (entre Do y Do²). El equivalente de la dinámica podría ser mezzoforte, y del tempo, andante. *¡Las simplificaciones en todas sus formas al centro eufónico son los caminos inevitables para entrenar la conciencia musical!*

La verdadera delicia de este ejemplo es la animada interconexión rítmica: un elegante ping-pong entre los miembros del cuarteto. Aquí están implicadas mayormente las voces intermedias (segundo violín, viola). Un eventual comportamiento “autista” en estas voces pone en “peligro de muerte” a todo el ensemble. En este caso sólo ayuda la “técnica de engranaje”: los ritmos de las voces superior, medias y baja encajan unos con otros. De este *ritmo colectivo*, formado por la intregación de todas las voces, surge un movimiento mecánico de corcheas a lo largo de 6 compases que desembocan en el clímax del séptimo compás (Ejemplo 7):

3/4
pp cresc. f p

¡El ritmo colectivo es el fundamento rítmico obligatorio para tocar en conjunto! En este caso, este ritmo puede ser practicado con ayuda de los tonos originales (Ejemplo 8):

pp pp pp pp

El segundo movimiento (andante) del octeto de Mendelssohn es un ejemplo de un motivo melódico que cobra energía (compases 16-20) (Ejemplo 9):

16

pp cresc. cresc. cresc. cresc. cresc.

Luego del repentino “desvío” inicial de la lúgubre tonalidad de salida, Do menor, hacia la introvertida Re_b mayor, en el compás 16 volvemos sorpresivamente a la tonalidad principal. Aquí suena un expresivo motivo de un compás y medio del primer violín, cuya doble repetición genera un fuerte aumento de la intensidad. Esto no se debe principalmente al desarrollo dinámico (pianissimo, crescendo, forte), sino sobre todo a la colaboración de las demás voces. Al comienzo el motivo aparece como trío con la primera viola como bajo, luego como quinteto con el primer chelo como bajo y por último en tutti, con el segundo chelo como fundamento. En esta tercera fase, el motivo experimenta un enorme enriquecimiento. Luego se ve reforzado por el primer chelo y en seguida también por el segundo violín. Al mismo tiempo, aparecen los “inquietos” tresillos en cuatro voces acompañantes, que a su vez se diferencian de manera melódico-horizontal (cuarto violín, primera viola) y armónico-vertical (tercer violín, segunda viola). La correlación de este compás y medio repetido tres veces es decisivo para el desarrollo posterior del movimiento.

También aquí la “melodía original” puede ser determinante a la hora de apreciar el todo (Ejemplo 10):

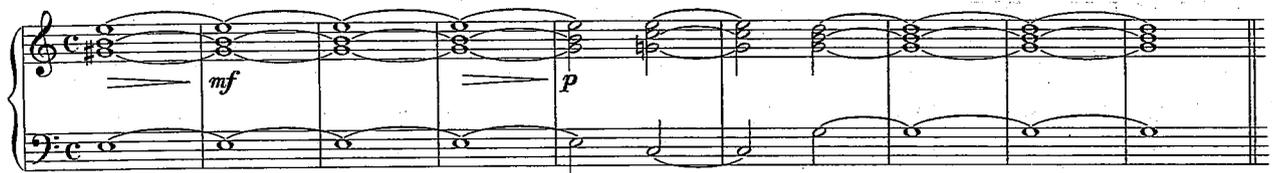
El tono deja sonar el dramático acorde de sexta napolitano: ¡una forma más de intensificar esta fuerte e introvertida vivencia!

En el primer movimiento del sexteto de cuerdas de Bohuslav Martinu, la manera sutil con que el compositor juega con motivos rítmicos presenta ciertos retos a la conciencia musical (Ejemplo 11):

The image displays two systems of musical notation for a string sextet. The first system, labeled with the number 50, shows measures 48 through 51. It features a complex rhythmic pattern in the lower strings, with dynamic markings of *mf* and *f*. The second system, labeled with the number 55, shows measures 52 through 55. It continues the rhythmic pattern with dynamic markings of *p*. The notation includes various note values, rests, and articulation marks, illustrating the intricate rhythmic play mentioned in the text.

Este pequeño “baile de marionetas” de las 5 voces inferiores, suena luego en Mi mayor (compases 48-50), e inmediatamente en Sol mayor (compases 52-55). El motivo rítmico aparece cada vez en dos ocasiones en un imaginario compás de 5/4, como oposición al compás integrado de 4/4: compás 48 (primera negra), compás 49 (segunda negra), luego compás 52 (tercera negra) y compás 53 (cuarta negra). Las notas largas del primer violín son decisivas para poder apreciar las tonalidades mencionadas, primero como tónica Mi, luego como la tercera Si en Sol mayor (¡el segundo chelo toca aquí la escala de Sol mayor!).

Los dos episodios están unidos por un “puente” a través del primer violín: de Mi mayor a través de Do mayor, hacia Sol mayor. Una vez más, el fundamento armónico puede ayudar a apreciar el característico sentido del humor del compositor (Ejemplo 12):



También es posible apreciar las voces individuales, cuando cada tono está relacionado con la correspondiente tonalidad. Esto significa una *función de tono conductor* para tonos que no pertenecen a la tonalidad, por ejemplo el Do del segundo violín (compás 48) como tono conductor descendiente hacia Si (quinta de Mi mayor), o el Do# de la segunda viola (compás 52) como tono conductor ascendente hacia Re (quinta de Sol mayor). También es de notar la gran diferencia dinámica entre los dos episodios. Son dos exquisitos mosaicos, que desean ser correlativos: ¡los motivos rítmicos en 5/4, los centros tonales con sus consecuencias sonoras y las dinámicas diferenciadas!

*

Estos pocos ejemplos sirven de humilde intento para internarse en aspectos ocultos de la música y abrir así algunas puertas de este inabarcable arte. Cada obra maestra es para nosotros un desafío. Siempre nos cuestionamos la unidad, el pulso, la base armónica, la estructura rítmica, las formas melódicas originales, etc. Cada nivel intermedio es de valiosísima importancia para poder llegar a apreciar la totalidad de la obra. Así como aprendemos firmemente a desarrollar nuestras habilidades instrumentales, debemos aspirar a alcanzar el objetivo de dichas habilidades: que la música aflore. Limitarse a las habilidades técnicas equivale a un vacío espiritual. Una técnica perfecta tampoco es lo correcto si no conduce a la expresión musical. Por ejemplo, ¿al mantener la afinación tomamos en cuenta la jerarquía de una tonalidad, distinguiendo los distintos intervalos y tonos conductores, o integramos las diferentes combinaciones armónicas? ¿Practicamos las diversas técnicas de arco como correlación de funciones individuales, por ejemplo una vez arco arriba para luego hacer arco abajo, y vice versa, o lo tomamos como un *Spiccato*, para que así suene como debe ser? ¡El modo en el que la conciencia musical puede influir rotundamente en la técnica es hoy día prácticamente ignorado!

Nuestra actual vida musical, así como nuestra formación musical, carecen de conciencia musical. ¡Esto no quiere decir que la música no esté viva! Vive por doquier, donde alguien hace música. La musicalidad, el bien máspreciado del hombre, el puente hacia una dimensión espiritual de nuestra existencia, se

manifiesta como en todos los tiempos. Pero actualmente, esta musicalidad está siendo amenazada de manera masiva. Está amenazada por la fijación en aspectos secundarios de la vida musical, como técnica, carrera, competencia, egocentrismo. Está amenazada por una desvergonzada esclavitud a los medios de comunicación. Está amenazada por la devoción a géneros musicales que impiden la formación de una conciencia musical.

Un síntoma de la idolatría a la perfección técnica, que ignora ciertas reglas musicales, es la velocidad vertiginosa con que se abusa hoy en día de obras maestras. ¿Debemos tocar más rápido porque podemos alcanzar en pocas horas cada región de nuestro planeta? ¿Debemos tocar más rápido porque dominamos nuestro instrumento mejor que nunca? ¡Cuando ya no se tenga en cuenta el mensaje musical, el hombre como ser espiritual quedará solo!

Un síntoma del poder de los medios de comunicación es el compromiso de la música con el mundo mecanizado. La consecuencia es la corrupción de la musicalidad y la promoción de la superficialidad. La superstición de que la música puede fluir de un disco es hoy por hoy generalizada. ¡El acto creativo, el instante inmortal, la novedad continua, el proceso musical como circunstancia social única, nunca podrán ser reemplazados por una máquina!

- Un síntoma de la negación de la musicalidad como fuerza creadora son las orgías sonoras de música rock, donde la experiencia musical se transmite a través del éxtasis y el trance, y casi siempre a un nivel de volumen que daña la audición. ¡Degenerar la música al punto de convertirla en un anestésico impedirá para siempre desbloquear los oídos!

El desarrollo de una conciencia musical puede significar la “resurrección” del arte musical como realidad espiritual. Si la musicalidad se manifiesta como energía continua y constante de reglas musicales, su “mensaje” alcanzará a la humanidad. Un mensaje sin manipulación, sin sugestión, sin ideología, sin trucos de ningún tipo. Un mensaje que habla por sí mismo, que no vende ni publicita nada. La experiencia musical es el despertar de la libertad. La dimensión inexplicable de la música es la dimensión espiritual, origen y meta de nuestra esencia humana.

Traducido del alemán por Florencia y Tomás Leonhardt

