

LA FORMALISTICA MUSICAL ACTUAL COMO CENTRO EVOLUTIVO

por

Luis de Pablo

La música actual tiene planteado un problema fundamental que es al mismo tiempo, lógicamente, el que mejor sirve de índice para apreciar su proceso evolutivo y por ende el más arriesgado y necesario. Nos referimos al problema formal, en el que se debaten, con un encono sólo comparable al existente hace una cuarentena de años en torno al problema armónico, los partidarios de la música aleatoria y los de la música estricta, como antes lo fueran los tonales y los atonales.

El símil buscado no es gratuito. Y no lo es, porque la disolución de la tonalidad y el orden serial —ambos hoy, de alguna forma, superados para seguir avanzando— son el origen de una nueva formalística, que a su vez es causa del problema objeto de este trabajo. El estudio y demostración de esta aseveración supondría un nuevo artículo tan extenso como el presente. Démosla, pues, por sentada. Ahora nos toca el limitar el campo de acción en el que se desarrollará nuestro estudio, procediendo a la definición descriptiva de las tendencias que nos van a ocupar.

A sabiendas de que tal definición se va a ir perfeccionando por la adición de nuevos elementos a lo largo de este estudio, se puede afirmar que la música aleatoria o de forma abierta postula la variabilidad esencial de la estructura de la obra, sea en un sentido sea en otro, buscándose como esencial la posibilidad de realización siempre diversa que, aunque no llegue a efectuarse, ha de estar implícita en la textura interna de la música. Naturalmente, la tendencia opuesta es la que defiende una concepción unívoca de lo compuesto, sea éste todo lo libre que se quiera. Grosso modo, esta última postura sigue siendo la tradicional, en el sentido inmediato de la palabra.

Planteado así el asunto, la querella no pasaría de ser una disputa de escuela, con todas las probabilidades a favor de la no comprensión de la primera postura por extremada y para muchos gratuita. Por lo mismo, nos veremos en la necesidad de ahondar en lo que cada dirección puede significar, para ver luego de encuadrarla en un orden general y poder juzgar de su validez, no ya con un criterio personalista, las más de las veces cómodo, sino desde un punto que nos permita una claridad mayor.

A nada que nos detengamos a sacar consecuencias de la postura aleatoria, veremos que lo que pretende o al menos permite es, ante todo, la intervención múltiple en la creación de la obra, o dicho de otra forma, la posibilidad de crear música en equipo, mientras que la postura tradicional reivindica para el compositor la exclusividad del derecho a crear. El artista de hoy siente cada vez de forma más acuciante la necesidad de romper la falsa posición divina en que la filosofía burguesa lo había colocado, un poco por su necesidad de crear ídolos a los que luego rendir culto. Nada más falso, efectivamente, que esta postura, al menos hoy. Y por lo mismo, nada más falso, también, que la intangibilidad de la obra de arte como perteneciente a un mundo excelso al que sólo tienen acceso los elegidos de nimbada frente.

La cuestión es también enfocable desde otro punto. Dice Robert Musil que una de las características del hombre actual es la de poderse realizar, con igual sinceridad, en los contrarios. Esta ambivalencia o ambigüedad de la conciencia ha de reflejarse lógicamente en el mundo de la formalística en general y de la formalística musical en particular. Y decimos que "ha de reflejarse" porque pretender, como algunos hacen, que la música es intocable e inmóvil es pretender que el compositor es un bufón eunuco. Pues bien: si la ambivalencia es el motor más poderoso de la conducta del hombre de hoy, es lógico que se pretenda una realización siempre diversa de la obra musical como realidad física, o sea, más sencillo, que sus versiones sean cuanto más abundantes, mejor (entre paréntesis, esto coincide asombrosamente con la teoría del tiempo relativo einsteiniano y no se olvide que la música es el arte temporal por excelencia. Tal connivencia entre la evolución del concepto físico y del concepto musical de tiempo no hace sino avalar ambos, ya que en el pasado histórico también —siempre— es dable encontrar tal paralelismo: piénsese sin más en el concepto armónico tradicional y su evidente parentesco con el orden temporal newtoniano y cómo la "armonía", musicalmente hablando, es noción inseparable de "tiempo histórico", del que es la primera realización musical práctica).

Observemos ahora que ambas razones expuestas, la renuncia a la dimensión exclusivamente personal de la obra musical por parte del compositor y la ambigüedad como centro de irradiación de la conducta humana, son fundamentalmente idénticas y subsumibles en algo tan escurridizo y vidrioso como es la toma de conciencia de una determinada dirección. Por suerte o por desgracia, para fundamentar ésta, hemos de contentarnos con lo dicho, ya que pretender elaborar o descubrir una

regla general a la que obedezca la actual evolución es tarea que necesitaría de un filósofo y no precisamente de un compositor, que es quien esto escribe. Por otra parte, esta conciencia de un cambio de dirección es la que ha motivado todas las evoluciones y si hoy nos es posible hablar con claridad sobre el motor que hizo avanzar la obra de Debussy —o sea, de la última razón de la revolución debussista— es debido ante todo a los años transcurridos, o sea, a la famosa perspectiva histórica, de la que Debussy, y mucho más quienes le rodeaban, estaban totalmente desprovistos. Bien es cierto que a un observador imparcial, si es que existe tal maravilla, no han de escapársele las quiebras del molde individualista en todos los órdenes de la vida, la extraordinaria difusión e importancia esencial que la técnica ha adquirido y de qué forma ésta ha condicionado la evolución del pensamiento humano, síntomas todos que calzan a la perfección tanto con el progresivo despegue del compositor por fórmulas unívocas e intangibles como con esta posible realización en los contrarios que al hombre de hoy se le ofrece con igual autenticidad. Y hagamos constar que esta relativización de la actividad humana no es tan sólo, y como pudiera pensarse, un subproducto de una época de crisis de valores, sino una conquista objetiva que habrá que asimilar totalmente y dar pleno sentido.

Con ello queda claro —y terminamos así esta primera parte— que la preocupación por una formalística flexible, aleatoria, abierta, no es una locura gratuita, sino algo muy hondo, sentido como una necesidad y que incluso en la virulencia con que sus enemigos la atacan —precisamente por esa virulencia— se puede adivinar su tremenda importancia y, sobre todo, su valor encarnador de una postura que, seguramente, representa como ninguna otra la avanzada del quehacer musical considerado como reflejo de la historia en marcha.

* * *

Nos queda ahora el examen de las soluciones concretas que a estas necesidades han dado —hemos dado— los compositores del momento. Necesitaremos, para entendernos, tomar una serie de puntos de referencia, siempre, en cuanto tales, un tanto discutibles, pero imprescindibles para cualquier investigación, por objetiva que ésta pueda ser, y una técnica como la musical lo es y mucho. Dejando a un lado calidades de talento individual, hay dos figuras extremas en la actual música que re-

presentan muy bien las posturas generales antitéticas que nos han ocupado en la primera parte de este trabajo. Las escogemos precisamente, no por ofrecernos las soluciones más válidas, sino por ser las más extremistas. Luego hemos de ver cómo ninguna de ellas se ha hecho cuestión del nervio del problema. Son dichos nombres los de John Cage, norteamericano, y Luigi Nono, italiano. Empecemos por este último.

Luigi Nono cuenta en la actualidad 37 años de edad. Se halla, pues, cronológicamente en el principio de su madurez. Esta le ha llegado —y muy temprano, por cierto— en torno a una serie de postulados en los que la firmeza arquitectónica de la obra cuenta como valor supremo. El teórico y compositor italiano Antonino Titone, ha dicho de la producción de Nono, y con razón sobrada, que está concebida como un desafío al tiempo; mejor aún: cabría decir que a Nono le deja indiferente el problema temporal de la música, preocupado por dar la mayor firmeza cohesiva posible a su discurso. No hay que confundir, apresurémonos a decirlo, esta indiferencia frente al tiempo, con aquella música que intenta liberarse de él por medio de figuraciones que, desarrollándose en su ámbito, no llegan a cualificar su transcurrir de manera notable. Campeones de esta última corriente son un Stockhausen en su primera época o un Aldo Clementi en su última con obras tan representativas como “Kontra-punkte” o “Ideogrammi”, respectivamente. Nos ocuparemos más adelante de la obra del primero.

Respecto a Nono, nada nos dará mejor la medida de su postura que el examen, siquiera sea somero, de alguna de sus partituras. Una de las más representativas de su manera es, sin disputa, “Incontri”, para 24 instrumentos. En ella, como en casi todas sus obras, Nono continúa adscrito fielmente a la técnica de los 12 sonidos en su sentido más estricto. Pero la aplicación de esa técnica se hace no como una sucesión melódica de notas, a la que se añade un acompañamiento derivado de la misma sustancia —caso de Schoenberg—, sino como determinante de una formalística muy concreta y que es seguramente la principal responsable del sentido arquitectónico con el que Nono concibe sus obras.

Se trata en suma de la creación de pequeñas células o formantes, que se corresponden generalmente a razón de uno por nota, y cuyo ensamblaje da consistencia formal a la obra. Ahora bien, como veremos a continuación, la idea central de estos formantes es, sin duda, la simetría: casi todos pertenecen al mundo de ritmos que Messiaen califica como “no retrogradables”, o a muy sutiles variaciones de los mismos. Veamos algunos ejemplos:

EJEMPLO Nº 1

The image displays three staves of musical notation. The first staff is labeled 'Si b' and contains four measures of music. The second staff is labeled 'Do' and contains four measures. The third staff is labeled 'Do#' and contains four measures. The notation includes various note values, slurs, and accents, suggesting a complex rhythmic and melodic structure.

Esta idea de la simetría, obsesiva en Nono, le lleva a concebir la obra como un todo reversible. Y así ocurre en "Incontri", en el que la segunda mitad es la exacta retrogradación de la primera. Fuerzas iguales y contrarias se anulan, dice el axioma físico. En Nono, pues, el estatismo y la anulación del discurrir temporal son constantes de su pensamiento. Todo lo que suponga una flexibilización de la textura musical será un atentado contra la misma esencia de la obra, concebida como un algo invariable y sin posibles fisuras que compromentan su equilibrio, equilibrio sentido como añoranza del existente en la música inmediatamente anterior. Porque lo que Nono parece pretender es sustituir el centro composicional pasado por otro distinto, pero *del mismo signo*, sin aperebirse de que un cambio de lenguaje ha de llevar forzosamente aparejado también un cambio de orden en la materia a emplear. De aquí su fe, un poco fanática, en un orden objetivo que destruye como ningún otro la posibilidad de iniciativa en el intérprete.

Podría pensarse que esta postura se deriva de forma infinitamente más inmediata de la escuela de Viena que ninguna otra entre las hoy existentes. Sin embargo, no hay que confundir la fidelidad a unos postulados con el impulso progresista que busca sacar las consecuencias de esos postulados para seguir avanzando. Indefectiblemente, en el primer caso los postulados un día vigentes, se convierten en asfixiantes y matan en sí toda posibilidad de renovación. No es que a Nono le haya ocurrido exactamente esto último, pero, sin embargo, el peligro de academicismo y sequedad es una realidad en su obra.

Por otra parte, no cabe olvidar que la producción de Nono es, en realidad, una reacción frente a la de Webern, aun en el sentido que anima este artículo. Efectivamente, la liberación progresiva del material sonoro para integrarse en un orden más de acuerdo con su naturaleza podría ser considerada como la línea motriz de la evolución de este último —compárense las “Seis piezas”, op. 6 con las “Variaciones”, op. 30, por ejemplo—, mientras que en Nono, las fórmulas que en Webern van a conquistar nuevas posibilidades para el sonido se convierten en esquemas vacíos que de alguna manera es necesario llenar con música. De aquí la falta de línea evolutiva en Nono: bastará, una vez conquistado el procedimiento patrón, agotar sus posibilidades combinatorias. (Recordemos lo parecido del caso de Ravel, terminal de *un solo aspecto* de los descubrimientos debussystas y que no fue capaz de dejar herederos).

John Cage, decíamos, representa el polo opuesto al acabado de estudiar. Norteamericano, casi diez años mayor que Nono, la solución que nos ofrece es un poco la del nudo gordiano. El compositor desaparece como tal para dejar paso al intérprete como factótum. El problema subsiste, pues, sólo que desplazado a otro sector. El compositor se limita a sugerir, a fijar un ámbito, casi siempre tan vago que resulta inexistente. En inversa proporción, prolifera toda una serie de sistemas de escritura, deliberadamente ininteligibles, o al menos ambiguos, para situar al intérprete frente a una obra que le impone, como primer deber, el de su traducción; traducción —obvio es decirlo— para la que no existen reglas fijas.

EJEMPLO Nº 2

The musical score for Example No. 2 is presented on several staves. The top staff is a single melodic line with dynamic markings *p*, *mp*, *f*, and *p*, and performance instructions *pizz*. Below it are two staves for guitar, labeled 'G' and '23', with complex rhythmic and dynamic markings including *fff*, *f*, *pp*, and *mp*. To the right, there are two more staves with dense notation and markings like *sforz* and *LOUD*. The score is highly complex and abstract, characteristic of Luigi Nono's style.

La obra, pues, es un cúmulo de posibilidades antitéticas *no creadas* por el compositor y, en puridad, dentro de la ortodoxia de la escuela de Cage, cabe el que un músico presente una obra que sea, gráficamente, una página del "Quijote" o bien una hoja en blanco, dejando al arbitrio del intérprete la elección de lo ejecutado, que puede ser desde el silencio absoluto hasta las más acres y caprichosas combinaciones sonoras, pasando por una "Sonatina" de Muzio Clementi.

La postura de Cage se dice —lo dice él mismo— deriva del budismo "zen", por el que tantos intelectuales norteamericanos profesan una veneración un tanto inexplicable. Sin embargo, a nada que intentemos una aproximación, nos dejará ver su esencia, o al menos, sus móviles internos que, paradójicamente, se alejan hasta extremos inconcebibles del impulso histórico-dinámico que ha hecho sentir al compositor de hoy la necesidad de la creación en equipo.

La primera consecuencia de la postura de Cage —el informalismo musical puro— es la inhibición del compositor como creador responsable. Esta inhibición sólo se predica en cuanto al acto de creación ordenador, ya que no se aplica al resto de las consecuencias que una obra comporta. Por otra parte, el considerar a la obra como un puro azar combinatorio, en el que la inteligencia humana para nada cuenta —no olvidemos que el ideal para el compositor de esta escuela es que el intérprete *no haya tenido tiempo* de preparar su versión para que ésta salga lo más "pura" posible—, es lisa y llanamente hacer del irracionalismo una profesión de fe. Inhibición respecto al impulso creador, irracionalismo; ¿no son ambos síntomas los típicos de la clase burguesa que en plena decadencia se obstina de un lado en conservar sus derechos y de otro en no solucionar los problemas que su evolución ha planteado? Así lo ve György Lukács con una clarividencia asombrosa, no quedando más remedio que juzgar a esta dirección como típicamente representativa de tal mentalidad; mentalidad que aunque exista, y por lo mismo tenga arraigo en alguna realidad, es totalmente inadmisibile desde un punto de vista progresivo. Puede observarse que el riesgo de equívoco en semejante dirección es mucho mayor que en cualquier otra. A primera vista, la necesidad de creación en común se cumple. Pero se cumple, sin más, por eliminación del acto objetivo y subjetivo de creación. Precisamente por la facilidad que esto supone, el número de compositores que se han adherido a esta tendencia es grande, dándose el caso de que, si se ha acercado a ella por la necesidad de crear comunitariamente, se ven defraudados, primero en su aspiración a crear —sustituida arteralmente por todo un mundo de grafologías

más o menos caprichosas pero todas igualmente inoperantes— y segundo en su enfoque de la cuestión, en el que, como se ha visto, se sustituye el impulso progresivo y realmente evolucionista en el más noble sentido de la palabra, por un estéril culto al capricho personal, totalmente desarraigado de un quehacer encuadrado en un orden constructivo. Naturalmente, si el motivo de su acercamiento es alguno más o menos inconfesable —impericia, fraude, facilidad—, no hay cuestión, pues en el pecado llevan la penitencia: se condenan de antemano a hacer una obra estéril e inútil. Más aún: se condena verdaderamente a no “hacer” obra.

Hemos visto las dos posturas extremas y hemos visto que ambas son igualmente rechazables. Quédanos ahora ver las que de verdad pueden considerarse como soluciones. Apresurémonos a decir que no se trata de posturas intermedias. Hacemos notar nuestro desagrado ante lo que, genéricamente, se llaman “posturas intermedias”. Lo normal es que las tales posturas participen más de los defectos de las extremas que de sus virtudes. Así, más exacto que hablar de ellas, sería hacerlo de posturas que realmente intentan solucionar el problema planteado al principio de este trabajo. Porque, ciertamente, ninguna de las dos direcciones estudiadas, intencionalmente hablando, se ha propuesto la solución de la cuestión que nos ocupa; la primera por principio, ya que lo estima atentatorio contra el orden musical; la segunda porque volatiliza la esencia de la obra. Cabe entonces preguntarse que, si ninguna intentaba solucionar el problema, por qué las hemos estudiado. La respuesta es obvia: porque suponen los dos polos entre los que, aparentemente, se mueve la formalística del problema. Se nos presenta una dificultad: si en música forma y contenido es uno y lo mismo, no cabe separar forma de intención, al menos en lo que se refiere a lo más hondo de la raíz de la obra. Pero precisamente, se ha dicho varias veces que ninguna de estas posturas se ha planteado el problema de una creación comunitaria para resolverla. Nono, sin más, niega tal posibilidad. Coge se inhibe frente a ella, si bien a un observador superficial pudiera dar la sensación de que es la primera que intenta resolver, cuando en realidad la única que le preocupa es la incorporación de la nada a expensas de la creación. Que esta incorporación se haya hecho confiriendo al intérprete ciertas libertades no significa que en la obra intervengan varios *con valor creador*, sino más bien que se niegue a la misma la posibilidad de existencia objetiva. Si esto no es una abdicación absoluta de los medios ordenadores que el hombre posee —ahora, más que nunca, necesarios, si bien con otro signo—, ¿qué es lo que será?

Por lo mismo, la aparente contradicción entre fondo y forma, deja de serlo al ver, por lo ya dicho, que en ambos casos se trata de formas apriorísticas sin contenido; en un caso debido a la repetición "usque ad nauseam" de fórmulas objetivas; en otro por desaparición de una materia necesaria para que la obra se produzca. En ambos, una mentalidad subyacente igualmente insostenible: la personalidad artística como valor supremo. La delimitación del campo entre las dos corrientes se ha hecho, tanto para hacer ver que todo este mundo responde al mismo estímulo, como para que se tome conciencia de que mientras en un caso la reacción es, bien regresiva, bien nihilista, en otro es netamente viable y llena de consecuencias.

Sería punto menos que imposible el análisis de todas las fórmulas dadas para posibilitar una creación de realización múltiple. Nos limitaremos a hacer notar las que han propuesto con más seguridades de validez. Podemos proponer entre éstas, la de Henri Pousseur, la de Pierre Boulez, la de Karlheinz Stockhausen y, porque no, la mía propia. Procuraremos ser breves.

Henri Pousseur, belga, de 32 años de edad, intenta ya desde su "Quinteto a la memoria de Anton Webern", la incorporación al discurso sonoro de algo hasta entonces insólito: la imposibilidad de lograr idénticos resultados en versiones sucesivas. El procedimiento es bastante simple: superposición de figuraciones tales como

EJEMPLO Nº 3

The diagram for Example 3 consists of several musical notations. At the top, there is a rhythmic figure with a slur and a fermata-like symbol above it. Below this, there is a vertical bar with a 'y' and a dot to its left. Further down, there are two horizontal lines with brackets underneath, labeled with the time signatures 7/8 and 3/4. At the bottom, there are two more musical phrases, each starting with a vertical bar and a 'y' and a dot to its left.

EJEMPLO Nº 4

The diagram for Example 4 shows two musical phrases. The top phrase is a horizontal line with a bracket above it labeled 3/4, containing three notes. The bottom phrase is a horizontal line with a bracket above it labeled 3/4, containing four notes, with a 'y' and a dot to its left.

que impiden al intérprete un control riguroso de resultados. La obra, pues, toma una fisonomía múltiple. (Hemos de decir que este camino ha sido practicado también por el español Mestres-Quadreny). Pero Pousseur da un paso más: de estos formantes, cuyo ensamblaje no puede coincidir nunca exactamente a causa de la medida, pasa a considerar que el ideal es elaborar *cada* formante por sí mismo y confiar su interferencia —interferencia que da la fisonomía a su obra, su “forma”, podríamos decir— a los intérpretes en su conjunto. El compositor se limita a dar las reglas del juego. Buena muestra de ello son sus “Scambi”, del que hay dos versiones: la del propio compositor y la del italiano Luciano Berio. Aún más lejos llega en este camino con su “Répons pour sept musiciens”, del que realmente sería interesantísimo hacer un análisis formalístico detallado. No es ya hora de intentarlo, dado lo extenso de este trabajo.

El caso de Pierre Boulez, el compositor francés más importante del momento, con sus 35 años, es completamente distinto. Boulez ha sido enemigo declarado de cualquier técnica aleatoria de ascendencia cagiana. Pero, consciente de la necesidad de flexibilizar la forma, se engolfó en la creación de su “Tercera Sonata” para piano, en la que la técnica de los formantes se aplica, no ya a minúsculos grupos, como en el caso de Pousseur, sino a períodos enteros, teniendo el compositor un exquisito cuidado para prever todo tipo de combinaciones a las que la marcha de la obra puede dar lugar. Aún más estricto se muestra en las obras en las que el riesgo de “confusión” es mayor, o sea en las de orquesta. Véase este pasaje de su “Improvisación II sobre Mallarmé”, en el que las libertades, existiendo, están reducidas al mínimo (Ver ejemplo p. 58).

Karlheinz Stockhausen, alemán, es, a los 33 años, quien primero se dio cuenta, entre la joven generación, de este problema. Los “Klavierstücke XI”, que data de 1957, ofrece al pianista la posibilidad de ensamblar sus 19 formantes de manera libre, si bien perfectamente prevista en cuanto al orden de intensidades, formas de ataque, etc., una vez verificada una primera elección al principio de la obra por parte del intérprete. En su evolución ulterior, las líneas de Stockhausen y Pousseur se han ido aproximando notablemente, sobre todo por lo que se refiere a la posibilidad de creación por parte del músico de una serie de estructuras —en el caso de Stockhausen mucho más elaboradas que en el de Pousseur— y de su ordenación por un tercero. Así, su “Carré”, para coro y cuatro orquestas, del que la versión que sirvió para estrenar la obra se debía a Cornè-

EJEMPLO Nº 5

Senza tempo

Arpa

Campanas

Vibráfono

Piano

Celesta

Voz

D'u - - - ne guir - - - lan - - d(e)

lius Cardew, colaborador y amigo de Stockhausen. Damos un ejemplo de su "Zyklus", para percusión sola, que es suficientemente claro en cuanto a riqueza de posibilidades interpretativas.

EJEMPLO N° 6

The image shows a complex musical score layout. A central horizontal staff is the base. Above it, several staves branch out horizontally to the right, each containing musical notation. Below the central staff, there are two large rectangular boxes. The left box contains rhythmic symbols (vertical lines with flags) and some notation. The right box contains musical notation and rhythmic symbols. The overall structure is a grid-like arrangement of musical elements.

Por lo que respecta a mí, he de decir que en mi "Radial", Op. 9, para número variable de instrumentos, el compositor se reserva el derecho de crear cada estructura —formada cada una por tres instrumentos escogidos en razón a su velocidad de emisión— así como el de su ordenación múltiple, basada en el parentesco tímbrico. El "Radial" es, pues, un poco, un primer paso hacia la meta indicada en este artículo.

No ocurre ya lo mismo en el "Libro para el pianista", Op. 11. Cada una de las cuatro piezas que lo componen plantean un problema de interpretación distinto. Veamos dos de ellas:

Corresponde al tercer número. El sistema es el siguiente: al pianista, en un margen de tiempo establecido, se le ofrecen seis posibilidades de elección —seis dobles pentagramas— entre los que escoge. El tempo ($\text{♩} = 100$) se mide de tal forma que las figuraciones han de durar el tiempo estipulado. El resto son silencios que el pianista aplica aproximadamente por la situación de las figuraciones.

En el cuarto número el procedimiento es totalmente distinto. El pentagrama superior y el inferior están divididos, de tal forma que es posible pasar uno sin desplazar el otro, o bien no desplazarlos de forma igual. De esta manera, las posibilidades combinatorias son prácticamente

EJEMPLO Nº 7

The musical score consists of six systems of staves. The first system includes a piano (p) and violin (v) staff. The piano part begins with a *pp* dynamic, followed by a *f* dynamic. The violin part starts with a *mf* dynamic. A thick black line, representing a crescendo, spans across the second and third systems. The second system features a piano part with a *p* dynamic and a violin part with a *f* dynamic. The third system shows a piano part with *pp* dynamics and a violin part with a *mf* dynamic. The fourth system contains a piano part with *pp* dynamics and a violin part with *f* and *p* dynamics. The fifth system has a piano part with *pp* dynamics and a violin part with *mf*, *ff*, *ff*, and *ff* dynamics. The sixth system shows a piano part with *pp* dynamics and a violin part with *pp* dynamics. The score is marked with various dynamics including *pp*, *f*, *mf*, *p*, and *ff*, along with accents and slurs.

infinitas. Para mayor claridad, demos tres posibles posiciones de los formantes. El primero:

EJEMPLO Nº 8

Musical score for Example No. 8. The score consists of two staves: a treble clef staff (upper) and a bass clef staff (lower). The key signature has one sharp (F#). The upper staff begins with a dynamic of *mp* and features a slur over a series of notes. The lower staff starts with a dynamic of *fff* and includes a slur over a sequence of notes. Dynamics in the upper staff include *mp*, *mf*, *ff*, and *f*. The lower staff includes dynamics of *fff* and *mf*.

A continuación el pentagrama superior se pasa —tanto puede serlo hacia adelante como hacia atrás—, mientras que el inferior permanece inmóvil:

EJEMPLO Nº 9

Musical score for Example No. 9. The score consists of two staves: a treble clef staff (upper) and a bass clef staff (lower). The key signature has one sharp (F#). The upper staff features a series of notes with dynamics of *pp*, *ff*, and *pp*. The lower staff starts with a dynamic of *fff* and includes a slur over a sequence of notes. Dynamics in the lower staff include *fff* and *mf*.

Pasemos ahora el pentagrama inferior, mientras que el superior es ahora el inalterable:

EJEMPLO Nº 10

The image shows a musical score for two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The upper staff begins with a dynamic marking of *mp* and features a series of notes with slurs and accents. The lower staff starts with a dynamic marking of *f* and contains notes with slurs and accents. The score concludes with a dynamic marking of *pp* in the lower staff. The notation includes various note values, slurs, and dynamic markings such as *f*, *mp*, *ff*, and *pp*.

Como puede verse, la riqueza de resultados es inagotable.

Hemos terminado con ello lo que se puede considerar como una apresurada visión de uno de los problemas más interesantes y urgentes de la actual música. Como ningún otro, pone sobre el tapete un viraje total de su función, o sea, de algo tan clave como su posible dimensión social. Cuál ha de ser ésta; qué riesgos entraña el camino, son cosas que ni pueden preocuparnos, dado lo irremisible de la evolución, ni admiten vacilación alguna: en su entraña se debate sin duda el motivo impulsor de la futura música. Nosotros no podemos, no debemos hacer otra cosa que ayudar a su nacimiento.