

Becerra 1972

por *Gustavo Becerra Schmidt*

Ensayo de autodeterminación de la postura del artista frente a su mundo y a su arte en una época dada.

Dedicatorias:

A la creatividad del Hombre y a su derecho de ejercerla y desarrollarla. Al "Hombre Nuevo", público del futuro, el que, si estas líneas resultaran proféticas, sólo se diferenciará del ejecutante o del compositor, cuando adopte por momentos una actitud sólo receptiva o reflexiva.

A los que puedan sentir como propio el deber de allanar el camino que haga florecer al creador que hay dormido en gran parte de la humanidad.

1. Antecedentes:

- 1.1 El más grave problema que se me presentó cuando empecé a estudiar música, se produjo por la falta de capacidad de la academia para satisfacer, directamente, la curiosidad e iniciativa creativa que dominaban mi decisión vocacional. Algo de profundamente frustrante era lo que se ofrecía en esos primeros pasos, en los que se carecía de una motivación para una alfabetización o iniciación en un mundo que parecía, desde mucho antes, el mío. Sólo mucho más tarde, catastróficamente, me di cuenta de la mayor importancia que lo denotado tiene sobre la escritura, pese a que ese era mi bagaje intuitivo antes de estudiar. Dos mundos: uno, el de los oídos sociales, otro, el de los iniciados y, en el medio, innecesarias tinieblas. Se me ocurre que este trauma ha sido experimentado no sólo por otros compositores, sino que, también, por el público que alguna vez se ha "iniciado".
- 1.2 Aquí es donde hay que reconocer la existencia de un mundo, rara vez mencionado cuando se trata de música artística, que es aquél de la tradición no académica. Para mi caso este Universo está integrado por dos grandes categorías. La primera de raigambre europea y de naturaleza urbana y, la otra aborígen, más específicamente araucana. En fin, Temuco no es Europa Central.
- 1.2.1 Nuestros países, inventados con escasos datos geográficos de todo orden en la metrópoli española, presenta aspectos arbitrarios y, en general todavía, una base muy precaria para lo que se suele llamar una cultura Nacional. Es más bien de naturaleza voluntaria y aún arbitraria, la "nacionalidad" de nuestra cultura, al menos a partir

de sus elementos y orígenes. Además, existe una diferencia enorme entre nuestras fronteras políticas y las que debemos reconocer como culturales. Lo más nacional que tenemos son nuestros problemas y nuestras ideas. Valga esto también para el arte y, especialmente, para la música.

En Chile hubo nacionalidades antes de que hubiera país. Nuestra fuerza reside, por lo tanto, en reconocer su pre-existencia y, con ello, la naturaleza internacional (del punto de vista cultural) del origen de nuestras artes. Lo primero, autóctono que tenemos, en general, como chilenos, son nuestras ideas, nuestros problemas, no nos extrañemos que, en conjunto, formen el núcleo de nuestra motivación nacional.

Esto fue, desde el principio, una realidad concreta. No puedo menos que reconocerla.

1.2.2 Pero, vivimos en la era de los transistores en la que toda la cultura universal parece fundirse en un sólo crisol, creado por las modernas formas de comunicación masivas. Esto crea una diferencia esencial. Un artista español llega a pertenecer a su cultura en una línea de continuidad que se origina en un remoto valle, como consecuencia del desarrollo de experiencias, de alguna manera, predominantemente locales. Yo llego a ser músico chileno en un país creado por España y cuyas más salientes características se están todavía formando, en medio de un flujo predominante de circunstancias que provienen del exterior. Por lo tanto, Chile siempre ha sido, al menos para mí, un país en el que prima una formación de conciencia que se basa en las relaciones con el exterior. Creo, sin embargo, que este proceso de deslocalización, lo viven más intensamente los creadores de los países nuevos, pero que también lo viven, aunque en menor medida y con otros puntos de vista, los creadores que residen en los mismos centros de las más remotas culturas.

1.3 El descubrimiento de la razón y de las ciencias del lenguaje, tuvieron una importancia definitiva en la formación de mis actuales puntos de vista frente a las artes, entendidas como lenguajes.

1.3.1 Especial significación otorgué, desde que comprendí la naturaleza lógica de la sintaxis musical, al estudio de la gramática musical. Era necesario estudiar, en orden, las relaciones entre signos, entre éstos y su posible significado, antes de emprender el estudio de la práctica, con todas sus implicaciones individuales y sociales. Allí encontré, por primera vez, una manera de abordar los llamados problemas éticos de la música. Sobre todo aquellos que dicen relación con la autenticidad, la sinceridad, la simulación, la existencia o nó de un mensaje, etc., temas que volverán a mencionarse en este escrito. Entre tanto un primer fruto nacía entre mis manos. Había

encontrado un sistema, y dentro de él un método, para estudiar y desarrollar estilos.

- 1.3.1.1 Así como un lenguaje bien hecho está compuesto de signos elementales y de sus reglas, especialmente para formar conjuntos, y de como, en algunos casos transformar las expresiones unas en otras sin que se altere lo denotado, así, no sólo se podía estudiar un estilo sino que se podía construir uno. Pero esto, no en el sentido de los tratados de composición, pura y defectuosamente descriptivos, sino que en el sentido del estudio y la construcción de la dimensión semiótica de la música. Un creador al estudiar iba, desde entonces, a construir o elegir de su medio, de acuerdo a su personalidad y a su moralidad, elementos, reglas, conjuntos y transformaciones, de un lenguaje, cuyas propiedades de información y comunicación básicas puede determinar, para trabajar con él mientras lo considere apropiado o satisfactorio. Un estilo a la medida de su imaginación, experiencia, gustos y convicciones. La fascinación del viejo y bárbaro medio de descubrir continentes del estilo, sin más ayuda que los contenidos emotivos y voluntarios del pensamiento, es sin embargo un método de escaso rendimiento, sobre todo si se parte del punto de vista, como en mi caso, de que no soy un prodigio de la intuición, un genio, como suele decirse.
- 1.3.1.2 La posibilidad de estudiar la carga semántica de los textos musicales es fruto de la preexistencia de una fijación adecuada de sus reglas sintácticas. Si lo denotado es más o menos convencional, si ello corresponde a un planteamiento informativo o si procede a base de signos de un lenguaje más o menos analógico, se presenta tanto para el estudioso como para el creador como una cuestión de codificación. El código será, para el estudioso, un conjunto de normas observadas, en cambio para el creador podrá ser tanto el fruto del aprovechamiento de un acopio normativo como del planteamiento de una preceptiva consecuente. Como autor me encuentro totalmente en el último caso.
- 1.3.1.3 Al conocer las reglas de los signos y sus diversos significados, se puede estudiar el uso que se hace de un lenguaje. Para el caso del compositor su relación ética frente a la actividad de composición, lo mismo que para el ejecutante y el público en sus respectivas funciones. Se puede medir, por ejemplo, la relativa aceptación de las reglas del juego y, por lo tanto medir también su cumplimiento, dentro de los diversos matices de la autenticidad, la simulación, etc., concurriendo o nó un entendimiento del proceso informativo-comunicativo y su contenido. Por mi parte creo que la música siempre tiene un contenido, sea que éste sólo se muestra incorporado en las estructuras de la presentación sonora o que ésta aluda

o denote, por diversos medios, a otros objetos comunicables. Creo, además, que por ocurrir esto con toda la música, constituyen casos de porfiado ensimismamiento, las diversas sustracciones, rechazos o negaciones a estudiar estos aspectos que presentan algunos usuarios, máxime si la posibilidad de hacerlo existe y se nos presenta, a diario, en forma abundante.

- 1.4 Estoy persuadido, de la misma manera que la esteta francesa Gislle Brelet, que la condición, sine qua non, de la creación artística, consiste en la posibilidad de elegir. Pero mi pensamiento hipotético va más allá, creo que la necesidad de elección se amarra con lo más básicos de la vida misma, el "poder electivo del protoplasma". Pero he aquí una cuestión de, por lo menos, la misma importancia que lo anterior. Los seres vivos, y de entre ellos hasta los unicelulares, me permito conjeturar, "eligen" no repetir experiencias, no se "interesan" por lo que ya conocen. En términos de la teoría de la información, se podría decir que, al no existir novedad en una obra determinada, dicha "experiencia", para nosotros "experiencia comunitiva", no contiene información, esto es, su entropía es igual a cero. Descamos elegir, como seres vivos, nuestras expresiones de un conjunto aún desconocido o que está por crearse. Sin embargo debemos aclarar que existen expresiones que se construyen en asociación con el público o con la sociedad, en tales casos el campo que se va descubriendo o construyendo se posibilita por el cambio del público frente a una expresión dada que, para el caso, no termina en sí misma. Digamos de paso, que las expresiones que terminan en sí mismas u "objetos musicales 'puros'", ofrecen una mayor vitalidad electiva cuando resultan nuevos para la experiencia de un público dado. Nada de raro tiene entonces que el ya achacoso "renovismo" que afecta a cierto tipo de música haya pretendido negar sus cualidades comunicativas. Vida, para una obra de arte y para un compositor, es la posibilidad de elegir, producir o provocar lo inédito. Lo demás, como vemos cada día, tiende a desaparecer. Personalmente creo que la gran batalla de hoy se da con obras frente a las cuales el público toma una postura activa, haya sido esto previsto o no por el autor.

Tanto al individuo como a la sociedad se pueden aplicar los principios dialécticos conductuales de aceptación, indiferencia o rechazo de los estímulos, sean estos simples o complejos, lo que nos permite afirmar que, al existir contraestimulación frente a expresiones que no contienen novedades, no hay razón para pensar que ello no suceda respecto de la expresión artística. Esto representa una constatación de la naturaleza dialéctica del comportamiento de los usuarios, frente a la expresión artística. Siendo uno de los usuarios el compositor, he optado por tener en cuenta este hecho.

A mi no me extraña, por lo tanto, que una obra produzca en autores, ejecutantes y público, efectos contradictorios en diversas ocasiones de su presentación. Aquí comprobamos que, como el hombre conoce la realidad por los caminos de la ciencia y el arte, al igual que los protozoos, rechaza aquellas experiencias o expresiones que nada le enseñan, por sí mismas o por lo que en él provocan. Todos estos hechos configuran a mi ver, la naturaleza social del estilo y la forma. Finalmente se trata de hechos que existen más allá de lo puramente sintáctico. Son hechos históricos.

- 1.5 Todo esto nos lleva a examinar las relaciones entre el mundo personal y el socio-político de un autor. Al examinarlas encontraremos el fundamento de su conducta, su ética.
- 1.5.1 Como todo el mundo, tengo temperamento y preferencias personales. Ambos juegan un importante papel en mi actual postura como artista. Sin embargo, ello no significa que mis inclinaciones sean tan estrechas que no permitan ejercer al mismo tiempo otro tipo de influencias sobre lo que, finalmente, hago como compositor. Por ejemplo su anchura es tal que ella no me ata a ningún compromiso estilístico, especialmente aquellos del tipo que determinan las frecuentes corrientes de epígonos, que parecen solazarse en hacer de los aportes artísticos cuños en los que se reproduce algo que ni siquiera puede calificarse de "eco" de lo que originalmente fuera creado o descubierto. Gozo y sufro de una especial soltería en el campo de lo que se ha dado en llamar "estilo".
- 1.5.2 Sí, pero además existe un idiolecto, dinámico por supuesto, que permite que nosotros los compositores nos comuniquemos con el medio. Nunca me ha parecido necesario ignorarlo o combatirlo. Lo que sí me parece necesario, es desarrollar el lenguaje que nos relaciona con el medio social. Ello se logra por los caminos simultáneos de la racionalización y la invención, sin descartar el descubrimiento. Werner Mayer Eppler ha definido la música como un cálculo no interpretado, esto es, como un hecho puramente sintáctico sobre el cual no se ha construido una semántica. La definición está muy bien hecha, pero no cubre la totalidad de la música, puesto que existe música con interpretaciones más o menos codificadas. De acuerdo a esto su carga semántica varía. Sí, pero puede hacerlo de acuerdo a los designios del compositor. Yo prefiero esto último, no me interesa crear expresiones decorativas, respecto de las cuales puedo compartir, de cuando en cuando, el asombro, pero que más que al hombre, representan a la Naturaleza. He elegido que mi relación con la sociedad sea personal, sea que la realidad que trato de mostrarle proviene de ella o de otras fuentes. Me

incluyo como una fuente más en la alimentación de mi propia actividad creativa.

- 1.5.2.1 He aquí que los contenidos de la expresión musical pueden ser personales, sin embargo no olvidemos que una persona existe en función de la sociedad y que dentro de esta existen fenómenos políticos. Se ha desarrollado en mí un interés permanente por este último aspecto. Ha determinado que mi antiguo apego a los ideales humanísticos, se hayan canalizado con ayuda del marxismo. Primero, comparto la idea de que la realidad se puede conocer y, que los caminos para ello son dos, la ciencia y el arte. Este carácter complementario del arte, respecto de las ciencias, me ha resultado especialmente estimulante. Pero, además, toda la realidad no es oportuna para ser expresada en cualquier momento. ¿Cuándo exteriorizar? ¿En qué momento? ¿Con qué fin? ¿Con qué medios que sean adecuados? He aquí las interrogantes básicas de la ética y de la técnica. Para mí, la segunda totalmente subordinada a la primera, si es que queremos ser verdaderamente humanos.

No soy religioso, pero tampoco soy descreído, creo en la perfectibilidad del hombre y mi moral consiste en buscar las formas de cooperar para que el hombre y la humanidad sean más plenos y felices. Creo que ello pasa por la lucha de clases y que luego de modificar las relaciones de producción, entregando las herramientas a los que crean la riqueza, esta encontrará una distribución más racional y justa. Creo que esto se logra en la música despojándola conscientemente de sus taras cortesanas, no sólo en sus formas administrativas, sino que también en sus aspectos rituales, que hacen de ella una propiedad o instrumento de pocos o un producto más en la sociedad de consumo. Creo que la garantía del "statu quo" reside en la permanencia de la pasividad del público. En esta actitud, la mayor parte del público ha sido enajenado de la música. Pensando así, no creo que una actitud revolucionaria en la música pase tanto por el panfleto o por las expresiones politizantes basadas en los lenguajes de mayor precisión semántica, creo que esta fase de la revolución musical está pasando y pasará principalmente por la creación de formas de participación activa del público, en general por una redefinición del público como factor creativo. Yo no olvido que las artes antes del socialismo llevan la impronta de la clase dominante. Esto quiere decir que se adecúan de una u otra manera a sus apetitos o intereses. Así, por ejemplo, el "elitismo" o arte de iniciados o, simplemente el arte exclusivo, por lo caro e inaccesible. Esto último, muchas veces, porque alguien lo ha comprado para sí y lo ha destinado a su uso exclusivo. La mayor parte de esto es, sin embargo, arte como artículo de consumo, cuyo valor de riqueza sólo se entiende en función del dominio. El do-

minio compartido no resuelve el problema esencial de la enajenación, este sólo se supera con la participación creativa. He aquí un desafío a los músicos que deseen romper con el rito de la sala de concierto, con las formas concertantes mismas, con la recepción pasiva, que deseen reconstruir el remoto puente que una vez unió la imaginación creadora de todos los hombres, dándoles ocasión de participar. Sólo que esta vez HAY QUE TRATAR DE QUE LA CREATIVIDAD RECUPERADA DEL PÚBLICO sea un factor en la liberación de la música de manos de los que lucran con ella. Así puede ocurrir si es que, como parece posible, se debilita su paso por las distintas formas editoriales que se apoderan de la obra de arte, so pretexto de su difusión. Otro tanto puede ocurrir con la sala de conciertos. Así concebido este procedimiento, ofrece también posibilidades de liberación del compositor. Los compositores deben empezar a crear con independencia de la moda implantada por los intereses de los dueños de la industria, por los concursos y festivales, por los que tienen el poder y no saben de música. Pienso que todo esto es revolución para nuestro arte y que ello sólo se puede alcanzar luchando políticamente.

- 2 En la etapa presente estoy tratando de construir una dimensión semiótica adecuada para mis propósitos de contribuir a la transformación de las estructuras que gobiernan las distintas fases de la vida musical, incluyendo en esto la composición en sus aspectos formales y de contenido.
- 2.1 Todo aquél que quiera dominar un lenguaje, debe resolver primero los problemas sintácticos que le conciernen. Para mi caso, la idea que nutre las declaraciones metasintácticas que la explican, se basan en el propósito de copiar en las relaciones de los signos las condiciones y fases de la imaginación creadora.
- 2.1.1 Se trata de concebir el pensamiento musical como modelo de su escritura, lo cual introduce funcionalmente al ejecutante en el proceso imaginativo del autor, cubriendo de esta manera el compromiso, para mí muy importante, de garantizar en términos claros la participación creativa del ejecutante. Se trata de que, en la medida de lo posible, participe también el público en la ejecución. Creo que para cumplir con este objeto, lo mejor es adoptar, donde se pueda, una escritura diagramática de tipo intuitivo, con un carácter analógico predominante.

La composición musical se puede describir como una secuencia de determinaciones sucesivas de campos sintácticos elegibles cada vez más reducidos, hasta que la última elección o sorteo se traduce en ejecución. Se puede empezar por el carácter, duración e instrumental de una obra y continuar con especificaciones sobre sus

texturas, tesituras, timbres, articulaciones, matices. Esto se puede hacer con signos y relaciones, adecuadamente definidas. Se pueden establecer de esta misma manera las relaciones entre el público, los ejecutantes y la obra.

- 2.1.1.1 Si el compositor deja abiertas algunas decisiones en campos bien definidos y limitados, los ejecutantes pueden participar en la composición, sin destruir su identidad. Esto puede ocurrir en cualesquiera de los niveles aludidos más arriba. (Recordemos, componer es elegir).
- 2.1.2 Debe quedar claro en cada obra, cuales son expresiones elementales, es decir aquellas que no deben dividirse. Debe también establecerse con precisión como se integran los conjuntos. Esto es, que signos son compatibles, en que orden, etc.
- 2.1.3 En cada composición debe establecerse qué factores serán variables y cuales se presentarán como invariantes o constantes. Así se delimita las responsabilidades en la participación y se evita desnaturalizar la obra. Esto es independiente de que una composición sea elaborada por una o varias personas antes de su ejecución.
- 2.2 Si el repertorio de los signos usados para anotar una composición tiene reglas claras, no hay nada que impida regular su carga semántica. Para ello se ofrece desde la onomatopeya hasta la codificación arbitraria, pasando por la asociación con lenguajes convencionales, en sus formas de literatura, pintura, cine, teatro, etc. Si la música tenga que subordinarse a otro lenguaje, ello depende de cuestiones éticas. Sin embargo, no es aconsejable hacer especulaciones valorativas a partir de estos hechos. Si aportamos o consideramos una interpretación para la sintaxis musical ella puede, por sí misma, ser portadora de mensajes.
- 2.2.1 Los campos de variación, susceptibles de ser medidos estadísticamente, son más extensos en el compositor que en el ejecutante. El compositor parte con su propio universo de la posibilidad sonora, el ejecutante lo hace de campos definidos por aquél.
- 2.2.2 Esto me hace pensar en el problema de la extensión de las convenciones que rigen una obra dada. Si ellas permiten que su texto se satisfaga con más de una posibilidad de redacción, la elegibilidad del resultado subsiste. Al desaparecer la posibilidad de elección, la realización de la obra se puede entregar a una máquina primitiva, que no pueda siquiera sortear posibilidades. El límite de las convenciones en la sintaxis y la semántica de una obra debe fijarse por la condición de permitir siempre la identificación de la obra. Una obra que, de alguna manera, no es idéntica consigo misma en sus distintas versiones, no puede ser reconocida como tal. Esto vale

tanto para expresiones autonómicas, o que tienen un sentido incorporado y reducido a su estructura sonora, como para aquellas expresiones que están hechas con signos interpretados.

- 2.2.3 La naturaleza y la dimensión del compromiso semántico suele ser el punto de toque para las artes aplicadas, entre ellas las que alegan compromisos políticos. Hay muchas realidades que la música puede mostrar por sí misma, lo que nos permite pensar que ella no requiere imprescindiblemente convenciones elaboradas. Es más importante mostrar la realidad sonora de nuestro tiempo que tratar de competir con la literatura para mostrar otras realidades. Esto conduce a dejar sin expresar nuestra propia realidad en lo que nos corresponde. El arte está en hacer oír aquello para lo que los oídos, antes de la obra, estaban sordos. Así, por ejemplo, es artístico el cine que muestra una circunstancia crítica con lo que todos ven, pero que nadie mira en forma reflexiva. En la expresión de la realidad cada arte debe ser, verdaderamente, complemento de la ciencia en cada época.
- 2.2.3.1 Sobre las verdades más firmes, se pueden hacer exposiciones abstrusas. El lenguaje que permita una mayor participación debe ser accesible.
- 2.2.3.2 El lenguaje artístico debe ser motivador. Debe sacar a los usuarios de las "casillas", hasta que las "casillas" desaparezcan. Esta condición deberá ser parte de su significado.
- 2.3 La dimensión práctica de la música debe estar regida, en este instante histórico, por la creación del diálogo efectivo entre los distintos usuarios de la música, sean ellos compositores, ejecutantes o público. Todos deben llegar a ser de alguna manera, músicos.
- 2.3.2.1 No debe haber secreto en la información ni en la comunicación musicales. Cada quien sólo debe estar limitado por su capacidad de oír, entender y participar en el proceso.
- 2.3.2.2 Si el compositor, ejecutante o público no entienden lo que exteriorizan o escuchan, sólo son utilizados en el proceso, el cual no les pertenece. Si el compositor, el ejecutante o el público, entendiendo el proceso no creen en él y lo exteriorizan sin declarar su postura, mienten.
- 2.3.2.2.1 Carecen de una moral estética aquellos que son indiferentes ante la aceptación o rechazo de lo que expresan, sean o nó creadores. Ellos representan el caos.
- 2.3.2.2.2 Son inmorales ante la estética los que simulan entender o compartir formas de expresión o su significado.

- 2.3.2.2.3 Es necesario establecer una moralidad artística que incluya necesariamente variables que permitan una relación más rica con el público.
3. A guisa de manifiesto, arenga o provocación.
- 3.1 La participación pasiva es una forma muy cercana a la enajenación frente al proceso de la comunicación musical.
- 3.1.2 La música en la que no cabe participación del público puede ser fácilmente administrada como arte de la clase dominante y su contacto con la masa tiene generalmente un carácter paternalista. En estas condiciones las más veces el público sólo recibe mendrugos o limosnas y se enfrenta por lo general a un tipo de arte que no le ofrece alternativas, ante el cual no se puede abandonar. La música debe incitar a una participación, la que es posible y plausible. La masificación por sí sola no resuelve este problema, hay que sumar a esto una recuperación de la intimidad en el uso de la música, haciéndola accesible y borrando funcionalmente la diferencia entre músicos y público.
- 3.2 El arte y, especialmente, la música, deben motivar y enseñar en sus campos específicos.
- 3.3 Hacer la revolución en el arte no es lo mismo que hacer la revolución con el arte. Este distingo es básico en una conducta clara si ésta ha de ser consecuente tanto frente a la estética como frente a la política. La acción revolucionaria de un artista no está limitada al campo de su profesión.
- 3.3.1 Revolución en el arte consiste en cambiar las estructuras que gobiernan las relaciones de producción de la obra.
- 3.3.2 Revolución con el arte es lo que se intenta hacer cuando, a través de mensajes se da apoyo a las gestiones que tienden a cambiar las relaciones de producción en todos los campos.
- 3.3.3 Creo que la música es más adecuada para controlar su propia revolución que para incidir con precisión en el proceso general.
- 3.4 El momento es propicio para, a partir de los cambios de estructura sociales tratar de cambiar algunos aspectos de la superestructura artística, ello es especialmente posible en la música.
- 3.4.1 Está planteada una crisis en la notación musical.
- 3.4.2 Los aspectos semánticos de la música universal, también están en crisis.
- 3.4.3 Existe una poderosa tendencia a participar en todos los campos. En la música esta tendencia es cada vez mayor y, aunque no sea

- en forma instintiva, existen interesantes formas de participación que cobran vida, por ejemplo, a través de los llamados sistemas aleatorios.
- 3.4.4 Una música para la sociedad, ya ha dejado de ser sólo un buen deseo, la ciencia contemporánea permite conocer una sociedad determinada y la técnica hace posible una comunicación adecuada con aquella.
- 3.5 No todo nivel o campo es propicio a la comunicación espontánea.
- 3.5.1 ¿Renovarse o morir? Sí, pero no sin condiciones.
- 3.5.1.1 Existe la posibilidad de renovarse orgánicamente, de hacerlo funcionalmente. No sólo de hacerlo arbitrariamente.
- 3.5.1.2 Lo más viejo, pasado de moda y muerto, hoy día, es la renovación por decreto, por secretaría o porque sí. El "renovismo" es una trampa mortal.
- 3.5.2 La composición musical se origina mucho antes de que cobre forma en el intelecto de un compositor, mucho antes de ser ejecutada o de ser apreciada. Ella se extiende, además, sobre un campo que es mucho más extenso del que llamamos habitualmente composición. Las condiciones y las sanciones electivas que culminan en una obra determinada son gestiones que incluyen lo que se llama una partitura, pero que la exceden enormemente.
- 3.5.2.1 La conspiración que genera la composición musical, fluye desde la organización de esta en la sociedad, hasta que sus resultados inciden en ésta y la modifican de alguna manera.
4. A guisa de invitación.
- 4.1 Conspiremos.

TERCERA SONATA PARA VIOLIN Y PIANO

(y, eventualmente, otros...)

Gustavo Becerra Schmidt,
Playa de Farnals, España.
Abril de 1972.

Generalidades:

1. La obra puede ser ejecutada por un sólo violín y un sólo piano, sin embargo pueden participar más ejecutantes y aún más violines y pianos, a condición de que no se superpongan los instrumentos del mismo tipo.
2. Como de costumbre, el público no estará obligado a guardar silencio,

aunque es preferible que lo guarde al comenzar la obra. Durante la obra se podrá oír ruidos o sonidos producidos por el público, a condición de que no procedan de grupos previamente concertados al efecto.

3. Los ejecutantes deberán "atrapar" los ruidos de sala y los ruidos y sonidos que provengan del público, dándoles en lo posible sentido dentro del contexto y, especialmente, de la articulación de la obra.

4. La mejor presentación de la obra puede ocurrir en una sala pequeña donde no haya más de treinta personas que podrán situarse alrededor de los ejecutantes. Si la sala es grande conviene situar público en el proscenio. La intimidad de la obra puede ser trasladada a cada hogar o residencia, por medio de la televisión, sin que se alteren sus propósitos más que para el caso de una sala grande. Lo que se pierde en participación dialéctica se gana en intimidad.


5. La obra se da en dos versiones:

1. Quien sea capaz y lo desee, puede componer una versión a su gusto con las indicaciones que se dan a continuación, y
2. Existe una versión hecha por el compositor que produjo las indicaciones referidas.

Indicaciones propias de la obra:


Tiempo: Transcurre en la notación, como es habitual, de izquierda a derecha y, de arriba a abajo.


Tempi: Tienen carácter psicológico de sugerencias y se anotan por lo general en italiano.

Sistemas o campos de notación: Están compuestos de dos pautas, una para el violín, arriba, otra para el piano, abajo. Los sistemas están separados por el signo 



A. Repertorio de signos para el violín:



1. Arcos

1.1 arco abajo 


1.2 arco arriba 


1.3 al talón  

1.4 a la punta  

1.5 a la mitad  

1.6 distorsión

1.4.1 

1.4.2 





denotan forzamiento por presión.














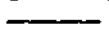



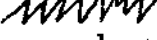
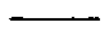
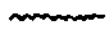
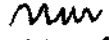







denotan distorsión total.

2. Formas de ataque (físicas, no articulativas).

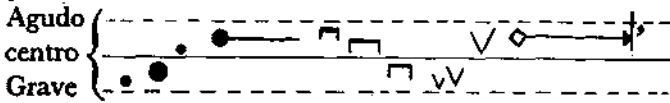
2.1 Con el arco.

2.1.1  normal, donde  ponticello.

2.1.2  sul tasto.

- 2.1.3  sul ponticello.
- 2.1.4  dietro il ponticello.
- 2.2 Otras formas.
- 2.2.1 + pizzicato mano izquierda.
- 2.2.2 ■ pizzicato mano derecha.
- 2.2.3 ▼ con plectro.
- 2.2.4 x denota en general percusión.
- 2.2.4.1  con dedos de la mano izquierda.
- 2.2.4.2  con nudillos de la mano derecha.
- 2.2.4.3  col legno.
- 2.3 Armónicos.
- 2.3.1  en general.
- 2.3.1.1    etc. con signos interiores.
- 2.3.2  flautados a base de poca presión de la mano izquierda que también pueden llevar signos interiores, como se indica para 2.3.1.1.
3. Formas de modulación en la forma de líneas de prolongación, con o sin signo inicial    etc.
- 3.1 De altura o vibrato de la mano izquierda, nace gráficamente desde la parte superior del signo inicial.
- 3.1.1  sin vibrato.
- 3.1.2 vibrato normal 
- 3.1.3 vibratón, + — 1/4 de tono 
- 3.1.4 vibratísimo 
- 3.1.5 vibrato caprino 
- 3.2 De intensidad, realizados con el arco, líneas de prolongación nacen gráficamente desde abajo de los signos iniciales.
- 3.2.1  sin vibrato.
- 3.2.2  vibrato normal.
- 3.2.3  vibratísimo.
- 3.2.4  vibrato caprino.
- 3.3 Glissandi se anotan como información analógica.
- 3.3.1 , ,  etc.
- 4 La notación de los sonidos representará, en lo posible, sonidos ultracromáticos.
- 4.1 En general se notan con  y  de distintos tamaños. Igual para el piano, sólo que para el violín no se anotan blancas.
- 4.2 Los mismos signos del N° 2 sustituyen a  para las particularidades que indican.
- 4.3 Altura de los sonidos.

4.3.1 para toda la extensión del violín



4.3.2 para cada cuerda

Agudo

Centro I-IV *Centro*Al aire *Grave*

4.4 Duración, límites y cantidades.

4.4.1 en segundos por tramos.

4.4.1.1 proporcional, según líneas verticales.

4.4.2 inicio, signos de los N^{os}. 2 y 4.

4.4.3 Articulación.

4.4.3.1 signos de 2 y 4, sin prolongaciones, son staccati.

4.4.3.2 las otras articulaciones están determinadas por las líneas de prolongación y sus relaciones.

4.4.3.2.1 la simultaneidad está representada por las coincidencias verticales. Barras verticales pueden servir de aclaración.

4.4.3.2.2 la sucesión transcurre de izquierda a derecha, salvo indicación en contrario.

4.4.3.2.3 términos de los sonidos pueden anotarse —|, ~~~~~| etc. o, simplemente, —, ~~~~~ etc.

4.4.4 Silencios.

4.4.4.1 determinados por espacios horizontales en blanco.

4.4.4.2 respiraciones , de distintos tamaños y en variable número.

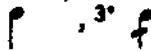
4.4.5 Duración relativa.

4.4.5.1 determinada por las extensiones horizontales ocupadas por sonidos o silencios.

4.4.5.2 determinada por calderones y por trazos oblicuos o plicas:

4.4.5.2.1 de mayor o menor □, △, ○

4.4.5.2.2 de mayor a menor, 1° signos sin plica, 2°



5 Apéndice (para el violín).

5.1 La afinación de las cuerdas puede ser alterada en alguna cantidad microtonal que permita evitar las quintas justas.

5.2 El ejecutante experimentado podrá variar también la encordadura.

5.2.1 Poner alguna cuerda de viola.

5.2.2 Poner dos cuerdas iguales.

5.3 El ejecutante podrá también usar varios instrumentos dispuestos según su propia versión de la obra.

B. Para el piano:

1. Sonidos.

1.1 De una frecuencia.

1.1.1 teclas blancas ○ , ○ , ○ , etc.

1.1.2 teclas negras ● , ● , ● , etc.

1.1.3 armónicos ◇ , ◆ , obtenidos como combinación de tecla y nodo digitado sobre la o las cuerdas.

1.2 Clusters.

1.2.1 □ de teclas blancas.

1.2.2 ■ de teclas negras.

1.2.3 ▣ de teclas blancas y negras.

1.2.4 ◊ , ◐ , ◑ , de armónicos, teclas blancas, negras y mixtos.

1.3. Sobre las cuerdas. Condición general

○ = ● □ = ■ , etc.

2. Formas de ataque, aclaran o sustituyen a 1.

2.1 Roce.

2.1.1 Con crines preparados para rozar bajo las cuerdas √ .

2.1.2 Con discos ásperos ⊙ montados en pequeños motores portátiles.

2.1.3 Con una copa grande y pesada ⊙ , ⊙ , ⊙ , etc.

2.1.4 Con objeto pesado y pulido ⊙ = ⊙ .

2.1.5 Con escobillas metálicas ⊙ , ⊙ , etc.

2.1.6 Con las manos √ — palmas.

√ — uñas.

√ — dorso

2.1.7 Con címbalos ⊙ o ⊙ .











2.1.8 Con plectro √ , √ .

2.2 Percusión distinta de la propia del piano.

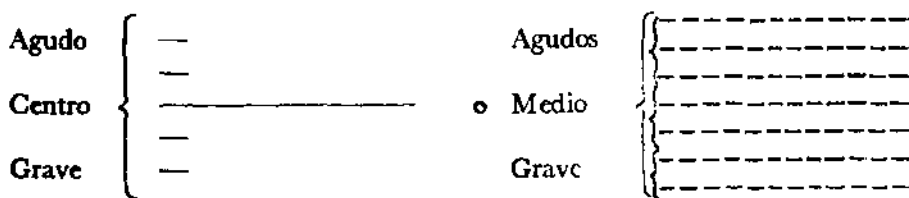
2.2.1 √ determina el punto de percusión en el objeto con el cual se percute. El signo x puede usarse para indicar una percusión cualquiera, en cuyo caso aparece solo.

3. Formas de modulación.

3.1 Con el pedal que anotará así, sin aplicar 1 N° del P. aplicado los pedales se numeran de derecha a izquierda.

- 3.1.1  , sin vibrato.
- 3.1.2  , normal.
- 3.1.3  , vibratón (lento y gradual).
- 3.1.4  , vibratísimo.
- 3.2 Sobre las cuerdas, oprimiéndolas y variando la presión que se ejerce sobre ellas. Sobre las posibilidades de 3.1 y los signos  ,  ,  , .
- 3.2.1 Con los objetos indicados en 2.1.3 y 2.1.4. Su notación analógica se ve  , o  , etc.
- 3.3 Sobre las cuerdas glissando sobre ellas con una variedad notacional como en 3.1.
- 3.4 Combinación entre 3.2 y 3.3.

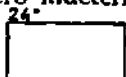
4. Pauta para el piano:



C. Signos comunes y combinales entre sí:

1. Repeticiones.

- 1.1 De número determinado | † = una vez (total dos).
| ‡ dos veces (T. 3) etc.
- 1.2 De número indeterminado indicando la duración en segundos

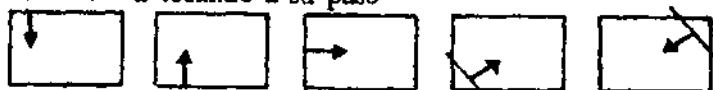


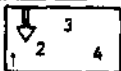
2. Formas estructurales especiales de lectura, sin repetición de elementos o seriales.

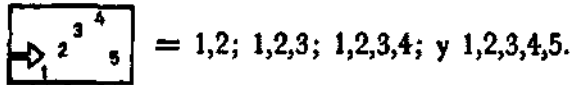
- 2.1 Lectura en un orden azaroso en un campo determinado por la notación { }

2.2 Barridos.

2.2.1 No acumulativos. La flecha indica el traslado de la recta de la cual nace, los signos se ejecutan en el orden en que ésta los iría tocando a su paso

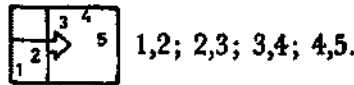


2.2.2 Acumulativos  = 3,2; 3,2,4; 3,2,4,1.



2.2.3 Ventanas.

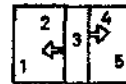
2.2.3.1 De número fijo de elementos. En cada caso se definirá los elementos por numeración, o por otros medios.



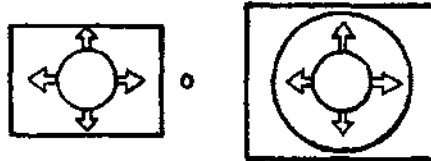
2.2.3.2 De número variable de elementos.

2.2.3.2.1 Crecientes

2.2.3.2.1.1 Rectangulares



2.2.3.2.1.2 Redondas



2.2.3.2.2 Decrecientes o desacumulativas. Reverten 2.2.3.2.1.

2.2.3.3 Pueden existir ventanas que se desplacen como las de número fijo de elementos, pero que crezcan o se achiquen.

TERCERA SONATA PARA VIOLIN Y PIANO

Determinación de Campo:

1. Extensión de la Obra + — 20'.

1.1 I Movimiento Allegro + — 5'.

1.2 II Movimiento Lentissimo suspensivo 7'.

1.3 III Movimiento Scherzo Flautato con Trío 3'.

1.4 IV Movimiento Finale catastrófico 5'.

2. Ambito:

2.1 En el violín se extenderá según las "scordature" y por las distintas encordaduras. En todo caso se entenderá siempre el más amplio posible.

2.2 Los armónicos y las formas ruidosas ampliarán la extensión del piano.

3. Estrategia formal:

- 3.1 El conjunto de la obra se orientará por la situación de su punto culminante. Este estará situado en el IV Movimiento.
 - 3.1.1 Matices, articulación, color, etc., en general todo resultado parcial debe tender a 3.1.
- 3.2. Habrá algunos aspectos canónicos de inversión.
 - 3.2.1 Silencio-Sonido (articulación).
 - 3.2.2 Ruido-Sonido.
 - 3.2.3 Grave-Agudo.
 - 3.2.4 Retrogradación.
 - 3.2.5 Todos los movimientos serán capicúas, de tal manera que sus segundas mitades corresponderán, además, a la aplicación de criterios adicionales de inversión, aparte del mismo retroceso. Este no deberá ser nunca del mismo tipo que el avance. No deberán presentarse repeticiones de criterios adicionales de inversión.
 - 3.2.5.1. El último Movimiento será el resultado de un criterio de inversión y retrogradación adicional, aplicado al I.