

# CRISIS DE LA ENSEÑANZA DE LA COMPOSICION EN OCCIDENTE

VII y VIII

por

*Gustavo Becerra*

## PROBLEMATICA DE LOS ELEMENTOS EXTRAMUSICALES EN LA MUSICA

### a) EL CARÁCTER UNITARIO O GLOBAL DE ESTAS SÍNTESIS

*Aspecto histórico:* Las prácticas culturales de la humanidad se desarrollan en una doble forma de crecimiento y diferenciación. El arte primario es global. Su práctica está indisolublemente ligada a todos los aspectos de la vida primitiva, desde los materiales hasta los filosóficos. Todo, en ese estado, es embrionario, poco diferenciado. El arte se presenta como la reunión de sus aspectos temporales (música, poesía, teatro) y espaciales (arquitectura, moda, pintura y escultura). Cada uno de los componentes, ahora separables, eran el uno materia del otro. La poesía y la música sacaban su ritmo de la danza. La música, a su vez, complementaba los aspectos afectivos que el idioma convencional no podía exteriorizar. El canto, reunión de música y poesía, atemperaba la danza en necesidades más abstractas. Todo esto se daba, como la unidad que siempre ha sido como reflejo del hombre individual y colectivo. Toda separación ulterior no es sino una especialización de un miembro orgánico del "arte global" de los primeros ejemplos culturales. Cuando se contraría este sentido unitario fundamental, algo falso y torcido aparece en los resultados.

Esto no se opone al sentido más auténtico de la abstracción. Esta última sólo se posibilita como trasunto de las experiencias concretas. Primero las conexiones, sobre ellas, el intelecto podrá abstraer.

Es cierto que la música, al igual que las otras artes, ha logrado formar tienda aparte dentro del "arte global", pero éste no es su único objetivo. La independencia es sólo un aspecto del desarrollo orgánico, la mayor riqueza de las relaciones es el otro. Es por eso que a lo largo de las múltiples oscilaciones del arte musical parecen distribuirse las experiencias de modo que la tendencia a la independencia soporta el aspecto empírico y la que trata de unificar, el comprobatorio. La tendencia purista, está más cerca del academismo que de la realidad histórica.

La tendencia "global" representa la normal unidad complementaria de expresión del hombre frente a su mundo relacional.

En las sucesivas etapas de la historia de la música hay grupos que se quejan de la incompreensión del público. Lo curioso es que éstos coinciden con los momentos más teorizantes y abstractos de los períodos referidos. La teoría, en sí misma, no tiene por qué alejar al autor de su auditorio. Esto sólo acontece cuando la normativa cede el paso a la preceptiva, porque esta última, con frecuencia, no tiene suficientes títulos para soportar los embates del presente, ni menos los del futuro.

Las más grandes expresiones del arte han sido a la vez excelsas y extensas en eco y medios. Las limitaciones sólo están bien en las aulas. Bastantes ejemplos tenemos: el drama lírico griego, la ópera y el cine. Las obras que en esos campos lograron grandeza, no se la deben al valor separado de sus componentes, sino que a la maravillosa función de comunicación que todavía son capaces de cumplir. La arbitrariedad no es el factor más importante de la comunicación entre los hombres, por eso es que sólo una auténtica necesidad (en todas sus acepciones) podrá dar origen a una buena obra. No hay época o caso que demuestre que algo fundamental haya sido planteado primero como arbitrariedad. Este es el momento en que el "slogan" "Ahora, como antes, no los entienden al principio", pase al lugar infantil de generalización prematura a que siempre ha pertenecido. El compositor "incomprendido" no siempre es un profeta, la mayoría de las veces es un mediocre. Su falla radica principalmente en una falta de conocimiento de todo "lo que no es música", entre cuyo acopio merece la pena destacar a su prójimo.

Ocuparse de los elementos extramusicales en música es y ha sido vital en todo tiempo. Así como la socialización de la medicina es la mejor forma de su utilización, la música del hombre para el hombre es la posición normal de esta última. El idiotismo de la creación "de uso exclusivo" pertenece a la adolescencia artística comparable a la invención de palabras y giros, a falta de ideas y obras.

Desfilen todos los teóricos con sus subproductos, que de ellos no está hecho el arte. Sólo queda el contacto feliz entre los hombres, la vivencia transferida, la comunión entre ellos.

La psiquis humana es toda no-música y, sin embargo, crea este arte como medio de alcanzar a sus semejantes y lo hace según el caso de la manera más pura o abstracta o de la más material o concreta.

*Aspecto estético:* a) Afirma la estética contemporánea que "la forma es un objeto estético elemental". Esto es, que las partes de una obra no

suman su estructura (Kainz "resultado suprasumativo"). Son como un camino que a ella conduce y cuyos recodos y longitud no la integran como partes. Una obra lleva a una forma, pero ésta se conoce como un hecho simple por intuición directa. Así visto, queda muy claro el porqué de tanto análisis mal hecho que pretende la fijación de funciones, ignorando la articulación de la arquitectura general.

β) Se sabe que los reflejos incondicionados y condicionados son la base de la fisiología del sistema nervioso. Se puede, entonces, inferir que ( $\alpha + \beta$ ), las reacciones normales del hombre, adquieren su función en un organismo superior o "forma de reacción" en la que la supresión de factores debilita el proceso. Se sabe que la cultura es un bien adquirido y que, por lo tanto, pertenece al rubro de la acumulación de condiciones reflejas. Estas no se dan por separado unas de las otras, sino que simultáneamente. Toda acción discriminatoria es un artificio.

Por estas razones el auditor de "música pura" patea a ritmo, aunque sea dentro de su zapato, y sus pulmones siguen las "respiraciones" del texto musical mientras su órgano de fonación se contrae y relaja homologando las trayectorias del sonido. Hasta lo maquinal exterior se recuerda y evoca a través de su efecto en nuestro organismo y no hay quien no se identifique con los aparatos más abstrusos. Todo esto porque el auditor trata de asimilar, de hacer símil, de apropiarse, lo que experimenta con la música. ¿Será posible una "redacción justa" si se desprecia este factor? ¿Si se supone que la música es y existe en los sonidos solamente? ¿Si se la trata como objeto exterior a la psiquis? ¿Si se la crea por separado de la persona, como si fuera un descubrimiento? No creemos posible ningún tipo de "redacción justa" de la música (entendida como expresión) si no se respeta la totalidad de sus condiciones y relaciones extramusicales.

A estas alturas nos damos cuenta que, hasta el mismo término extramusical, cae como en descrédito, porque el sonido en sí mismo no es principio y fin del lenguaje al que presta su materia. Habría que decir más bien "elementos extraacústicos" de la música, porque ésta no se concibe como objeto aislable de la personalidad.

En la composición, la noción esencial, inconfundible, es la de "forma". A ella se puede llegar a través de todas las artes por separado o en combinaciones, pero, las redacciones que produzcan las adecuaciones idiomáticas que a ella conduzcan, tendrán en el hombre toda la riqueza comparativa que le permita su acopio vivencial. Aquellas indicaciones psicológicas de los "tempi" como Allegro o Presto, apelan al conjunto de las experiencias afines del auditor. Su supresión que se ha producido,

por las razones más dispares, es incapaz de evitar los efectos que produce a través del contacto con un medio vivo.

Cuando Husson dice que el carácter esencial de la música es el de ser un lenguaje afectivo y que la forma sólo se aborda a través de la más pura generalidad, trata de poner en su sitio la aberración más común de la actual academia, la que consiste en seguir, como si nada ocurriese, pregonando la independencia insular de la música. Su efecto es lo que sobre esta propiedad ha generalizado, a través de la intuición, toda persona que la ejerce. Su tristeza y su alegría tienen una historia. Su aversión y su simpatía también. La forma, que se presenta como una intuición a partir de una experiencia, tiene un condicionamiento psicofisiológico de organicidad total, a la cual no puede sustraerse. La música pura es una imposibilidad. La música como trasunto de la humanidad, es la única posibilidad.

#### b) ESTADO ACTUAL DE LA ACADEMIA RESPECTO DE ESTOS RECURSOS.

La academia vigente está dividida con respecto al tratamiento de los elementos extramusicales. En Italia hay preocupación seria por un conocimiento adecuado de la literatura poética y dramática, como factor indispensable para la formación de un compositor y en general de un buen músico, pero, desgraciadamente, no se hace otro tanto con las otras artes o, por lo menos, no en forma sistemática. Es curioso que en Estados Unidos, a los escenógrafos, se les enseñe a relacionar sistemáticamente los colores con los sonidos, pero que a los músicos no se les instruya en este sentido. Por todas partes hay intentos parciales y, sin embargo, el problema del cine les está quemando las manos, incluso a los más dotados.

Abandonemos lo particular y veamos el campo, algo más general, de la instrucción del músico medio. En general, ignora lo más elemental de la estética, la antropología cultural, la sociología, la psicología, la economía, la política. Para no excedernos, dejemos aquí esta trágica enumeración. El músico es, en general, un ser desconectado del mundo que lo rodea. ¿Para quiénes escribe entonces? ¿O es su producto un puro superávit secretorio de sus funciones vegetativas? Si es así, no debe continuar. Un artista se debe a la vida de la relación. Si pesamos todo esto, ¿podrá un compositor quedar plenamente formado en los conservatorios comunes que son escuelas de enseñanza media? No nos parece posible ni plausible.

La falta de estudio serio del problema es tan grande que hay incluso

grandes autores, entre los cuales cabe citar a Stravinsky y Boulez, para no citar otros, que afirman de palabra lo que sus obras contradicen, lo que se resume en lo poco que tendría que ver la música con lo que no sea sonidos. Pasen estos conceptos como evidencias primarias de sintaxis, pero no como fundamento de algo que se aspire a ser un lenguaje.

c) IMAGINACIÓN, LÓGICA Y SINTAXIS PREDOMINANTES.

Lo principal sobre la imaginación musical quedó dicho en nuestro segundo artículo. Ahora sólo veremos lo esencial respecto a la imaginación musical en función de los elementos extramusicales.

Así como se comprueban "sugerencias" generales (extramusicales) a partir de la música, se pueden establecer "sugerencias" musicales a partir de la poesía y la plástica (cinética o estática). Cuando a un grupo de hechos sonoros corresponde otro de hechos distintos, se puede hablar de una equivalencia entre ambos conjuntos, pudiéndose establecer las respectivas funciones. Evidentemente que se puede obtener enunciados complementarios (tanto sucesivos como simultáneos), a partir de los estímulos más heterogéneos. Como, por ejemplo, los que dan origen a los ideogramas y jeroglíficos. Puede, por lo tanto, haber antecedentes musicales con consecuentes poéticos, o viceversa, como pueden presentarse toda clase de combinaciones enunciativas a través de cualquiera combinación de los sentidos. La más frecuente es la llamada "información audio-visual". Sabemos que en el oído reside el sentido de la posición y, por lo tanto, del movimiento. Podemos entonces decir que lo habitual, tanto en la información como en la imaginación son las relaciones acústico-cinético-visuales. A éstas siempre se agregan, aunque en proporciones menores, otras informaciones, como las táctiles olfatorias, etc. Todos los estímulos y sus correspondientes redacciones son susceptibles de codificar ("signalizar") pasando, de esta manera, a cumplir una misión parecida a la de una palabra en el vocabulario. El grado de convención de la codificación puede variar desde lo tradicional (consenso público), hasta lo arbitrario (exclusivo).

En el fluir normal de la imaginación se presentan dos firmas más definidas de organización de los pensamientos, la asociación por contigüidad (asociación libre en gran parte) y la sujeción formal (pensamiento estructural). Para el primer caso, la elección enunciativa más común está en la simultaneidad o alternación de los elementos sonoros con los ajenos. Además de esto, naturalmente, pueden resultar como predominantes cualquiera de los elementos en funciones. Es posible, entonces, calificar

a uno de principal y al otro de accesorio. Según esto, el conjunto puede regirse por una sintaxis predominante. Otro tanto acontece con el pensamiento estructural, que es el más propio a la composición musical. Primero se conciben las condiciones del conjunto y luego se buscan las agregaciones sonoras y ajenas que a él conduzcan. Para esto, saltan a la vista las ventajas que se obtienen al reunir diversas capacidades expresivas (como Wagner: poesía y música), a la vez o, por lo menos, una profunda capacidad de asimilación de los propósitos ajenos (¡cultura!). Sólo un neo-humanismo bien orientado podrá resolver el problema de la función musical en el campo del arte global contemporáneo y el de éste en la sociedad de nuestro tiempo.

Mal podrá redactar en forma lógica para una combinación de artes o recursos, aquél o aquellos que no sean capaces de definir claramente, a través del análisis, las clases y los géneros de los integrantes de una obra mixta en un caso dado porque, a falta de saber lo que se parece y lo que contrasta, no existirá la posibilidad sistemática de establecer enunciados coherentes. Vano es el intento de considerar los elementos por separado, como en "departamentos estancos", porque al espectador se darán en conjunto y su "asimilación" será global. No dejemos que el falso orgullo de la deformación profesional nos impida ver a nuestro alrededor.

#### d) ASPECTOS SINTÉTICOS DEL CAMPO RESULTANTE Y SU TRAYECTORIA RESULTANTE.

Al trabajarse un drama musical o una película, se sabe que hay una finalidad única que obtener, la impresión en el espectador de los caracteres de la obra, contenidos en sus condiciones formales y finales. Esa especie de polo o fin teleológico, une a todos los aspectos expresivos en una síntesis (variedad en la unidad), que sólo por aquel fin es válida. El campo resultante es la suma de las extensiones de las clases implicadas y el resultado de su multiplicación, lo que éstas tengan de común, tanto en extensión como en las finalidades a las cuales sirvan. De la conjugación de estos factores resulta una trayectoria única de penetración (eficacia) en el espectador, la cual debe poseer todos los atributos compatibles con la psicología (determinismo afectivo) y la lógica (enunciados válidos).

Una concepción formal de un enunciado mixto sólo puede hacerse en torno a la resultante apetecida. Otra actitud es poco consecuente con la realidad, superficial o, simplemente, improvisada en el peor sentido de la palabra.

Dice Morris Kline en el prefacio de "Los fundamentos de la Geometría", de Bertrand Russell: "El problema que Russell analiza y resuelve, por lo menos a su satisfacción en 1897, es: "Que el conocimiento geométrico debe ser el punto lógico de partida para la ciencia del espacio y debe también ser lógicamente necesario (¿) a la experiencia de toda forma de externalidad (?).

Sin entrar más hondo en esta materia, creemos que se justifica el uso de gráficos como medios de comunicación y de ayuda para redactar, aún en sus formas indirectas. Por esto es que una trayectoria dibujada en un sistema de coordenadas, puede aclarar la situación de las funciones elementales, tanto al analista como al compositor.

#### e) MÉTODOS ANALÍTICO-SINTÉTICOS.

El análisis poético y dramático es tanto o más viejo que el musical. Los análisis de las artes plásticas están también maduros. ¿Entonces, por qué no se aplica toda esta técnica a las artes mixtas? Porque no hay quien sepa tanto, nos dicen algunos. Falso argumento. Falso argumento porque, si no se resuelve un problema de esta importancia en forma unipersonal, bien puede eliminarse por medio de un equipo de especialistas.

Considerando que la forma es un objeto estético elemental accesible por el conocimiento directo, podemos reconocer como método el partir del conjunto mixto, antes de ver los integrantes por separado. Nos apoya, además, el hecho de que mal se puede establecer la función de un detalle que conduce a un conjunto desconocido.

Debemos agregar que el analista no puede eliminar, de entre sus elementos de juicio, las circunstancias típicas precisas de convivencia del o de los autores de la obra mixta (o no) que estudia, a riesgo de falsear sus conclusiones en la medida de la importancia de las omisiones que haga. Lo menos que se puede pedir a un trabajo científico (sintético o analítico) sobre la forma, es el de responder a un determinismo y ser coherente. Si, además de todo esto posee un método especialmente bien orientado, tanto mejor.

Cerramos este capítulo recordando que sólo la concepción total es composición y que la lenta y rebuscada escritura aditiva en el papel, cuando está ausente la firmeza de una idea general, es improvisación. Componer es saber de antemano lo que se quiere alcanzar, lo demás es asociación libre.

## VIII

**PROBLEMAS DE LA REGULARIDAD Y LA TRADICION EN LA  
TECNICA DE LA COMPOSICION**

Desde la edad media se contraponen los conceptos de "regularis" y "vulgaris". Este primer capítulo es un ensayo sobre la validez del citado contraste.

## a) CONCEPTO DE REGULARIDAD.

## I. Académico

La necesidad de comunicarse con mayor eficacia ha llevado a la humanidad a la standardización de los medios. Esta se ha efectuado en una serie de campos que van de lo más sensorial hasta lo intelectual, pasando por la etapa afectiva.

La academia, de cualquiera de estos medios, ha tenido una sola finalidad permanente: hacer desaparecer los equívocos.

Estos pueden eliminarse, en general, de dos maneras: La extensión de convenciones invariables y *el descubrimiento de las leyes de la sensibilidad y del pensamiento*. Por supuesto que la base de las extensiones y generalizaciones más plausibles reside en un fundamento sensible y mental. No es probable la permanencia de adecuaciones expresivas si la organización de su contexto contradice el normal funcionamiento del aparato pensante. En este último, se destaca el mecanismo instrumental de la lógica.

Según esto, podría decirse que las reglas arrancan de dos bases: de las disposiciones congénitas de un grupo, y de la experiencia del mismo, a condición de que haya formado hábito. Así, cerrando el ciclo del pensamiento que se enuncia, comprobamos una vez más la afirmación de Pávlov, de que "los reflejos incondicionados y condicionados, constituyen la base del pensamiento y que en ellos se basa cualquier sistema de educación".

Examinando las circunstancias recién expuestas y comparándolas con la finalidad que hemos fijado para las academias, podemos plantearnos el siguiente problema: ¿Se han descartado los equívocos?

La respuesta está a la vista. Los académicos no se entienden ni entre ellos mismos. ¿Qué se puede esperar, entonces, del resultado de su didáctica?

Sin embargo, el concepto de regla y regularidad, en un sentido primario, existen. Se considera regla a una norma o a un precepto, sin establecer la diferencia entre ambos. Todavía está en vigencia el precepto "magister dixit". En suma, haga usted tal cosa, porque yo se lo digo, o, porque otro lo dijo. En caso de duda, tantos a favor y tantos en contra la mayoría resuelve. Ahora, respecto a la regularidad, se la considera sólo en función del acatamiento de las reglas, según el concepto anterior. No se pueden negar los loables esfuerzos que se han hecho, por parte de algunos tratadistas para subsanar esto, pero ninguno de ellos se ha servido en forma orgánica del conjunto de ciencias no-musicales que posibilitan un blanco certero. Hay estéticas científicas, pero no hay los correspondientes tratados de aproximación sintética y analítica al objeto en la profesión práctica. La mayor parte de los intentos se basa sólo parcialmente en la ciencia, por lo que sus conclusiones son falsas en la medida de la importancia del factor que descartan.

No podemos eliminar totalmente la academia, sólo debemos separar lo principal de lo accesorio. Lo indisputable de las academias pasadas está en las intuiciones que se encuentran, tanto al comienzo, como al final de sus planteamientos sistemáticos, por equivocados que éstos sean.

La primera diferencia que hay que establecer afecta al concepto de regla. Es muy distinto una regla que se ha originado como norma desde la experiencia, de un precepto que procede de la intuición o de la deducción de un tratadista individualizado. Respecto de la norma puede ésta constituir regla válida siempre y cuando su extensión y permanencia como hábito sea suficientemente trascendental. En cuanto al precepto, éste no podrá sostenerse, a menos de que los postulados, premisas y sistemas de pensamientos (lógica) se cifian al máximo rigor científico.

Las reglas pueden ser o no convencionales, pero una cosa si es permanente, una regla conocida de todos y aplicada por todos deshace el equívoco. Es como una palabra cualquiera que tiene un significado inaplicable a nada que no sea el objeto para el cual fue creada. No podemos exigir ni a la pasada ciencia ni a la nuestra una verdadera permanencia, porque vivimos en un mundo de crisis permanente del conocimiento. Sin embargo, esto no nos impide sondear en los usos, que podemos mejorar y comprobar con la evidencia de los hechos y del pensamiento. Es por esto que la misma caducidad de las reglas viejas, que ya no sirven, y de las recién lanzadas a la circulación, que no circulan, nos autoriza para intentar de una manera más general la resolución del problema de lo trascendental en nuestro sistema expresivo.

La música es un arte mucho más abstracto que los otros; sin embargo,

según lo comprueba Raoul Husson en su trabajo sobre el "Condicionamiento psicofisiológico de la estética musical", está sujeto a la formación de moldes (que él llama "neumas"), que fijan un significado para el individuo y que en la sociedad lo hacen para el grupo, formando lo que Jung llama el "inconsciente colectivo". Esto último, para nuestro propósito puede ser considerado como el repertorio de usos acústicos de un grupo, con sus correspondientes reacciones generalizadas. Si esto fuese (como resulta a veces) la base de un tratado académico que establezca la regularidad, tuviese toda la prestancia del caso para trascender.

Podemos también discutir la regularidad como concepto general. Lo primero que notamos es que no resulta práctico ni verdadero constreñirla a los límites del cumplimiento de las reglas y que, en cambio, muchas ventajas se desprenden de una verdadera policía de sus enunciados, que separe estrictamente los objetos de las afirmaciones en primera persona. Salta a la vista de que una regularidad no es una regla sino que su aplicación reiterada. Estos nos hace pensar que, cualquiera regla no formulada, al presentarse en la práctica con la debida frecuencia, constituye de hecho regularidad. Armado con esta idea, cualquier compositor puede ordenar regularmente, según sus propósitos proyectos y necesidades, una predominancia clara de elementos, de manera que unos sean habituales o regulares y otros excepcionales.

## II. Nuevo

Me parece que hay razones de sobra para dudar de la academia actual, sobre todo al nivel de sus planteamientos regulares. Sólo nos faltaría encontrar suficientes razones para plantear una nueva versión de los conceptos de regla y regularidad.

Cabe un planteamiento previo, ¿nos servirán los conceptos generales de regla y regularidad a nuestro objeto? La palabra regla siempre encierra un sospechoso sentido de arbitrariedad que no se ajusta a lo que se espera como definición dentro de un sistema que pretende ser científico. Tendríamos entonces que moldear este concepto para adecuarlo a nuestro fin. ¿Podremos hacerlo sin ver antes el aspecto general de la regularidad? Por el momento nos parece imposible, de manera que intentaremos el camino que va de lo general a lo particular. ¿Qué se entiende en general por regularidad? Regularidad es lo que se manifiesta en donde predominan algunos elementos sobre otros de una manera periódica o de acuerdo a una permanencia en una función que desempeñen. Estamos

acostumbrados a las constantes temporales, aunque en números anteriores se haya comprobado la existencia de regularidades simultáneas.

Armados de un concepto muy general de regularidad, podemos explorar el campo específico de la música.

Si examinamos un conjunto de obras pertenecientes a una misma época, pero de distintos autores, podemos hacer un análisis estadístico, funcional y convencional de los recursos usados. Quedarán a la vista los elementos ordenados de acuerdo a su frecuencia, su importancia y su valor sintáctico. De cada uno de estos aspectos se podrá plantear según la importancia de la documentación, las reglas de la época.

¿Cuáles de ellas son trascendentales? Difícilmente podremos determinarlo dentro de los límites de una misma época. Para lograr nuestro propósito, tendremos que explorar otras y compararlas con la primera y del conjunto de los resultados hacer una nueva extracción que contenga los puntos de contacto (las reglas de las reglas). Así y todo, es éste un sistema puramente normativo que no establece para siempre la validez de las reglas, a menos que se sirva de las disciplinas científicas capaces de determinarlas.

En suma, la regularidad se puede determinar estadísticamente ante una obra o ante un grupo de ellas o ante un fragmento. La regularidad puede crearse, enseñarse y comprobarse dentro de los límites de una obra y aun dentro de un fragmento de ella, siempre que sea compatible con las circunstancias psicológicas y con las leyes de la lógica.

#### b) CONCEPTO DE RECURSO.

Recurso, algo a lo que se puede recurrir en un caso dado. Como se ve su posición funcional es servil, debe cumplir una misión asignada. El recurso así definido es un medio. ¿Cuándo se produce la función servil enunciada? Cuando el compositor elige, de entre muchos recursos, uno que se ajuste a sus propósitos. ¿Es compatible la idea de solución única con la de recurso? No es compatible y la idea de "último recurso" no es más que una comprobación sobre la mayor extensión necesaria de su clase respecto a una solución dada. El recurso fundamental del arte reside en la posibilidad de elección. Eliminada ésta se construye la "creación" por un mecanismo pseudoexpresivo.

Es en la parte que no afectan las reglas en donde residen los recursos de la composición musical, porque sólo allí es posible la elección. Lo que ya está determinado por aquéllas pasa a ser un fondo monocolor de proyección del verdadero acontecer de una obra, que se asienta en los ele-

mentos libres. Sólo se puede recurrir, cuando se expresa a una personalidad, a la que no está autodeterminado.

c) LA TRADICIÓN COMO FUERZA OPERANTE EN LA FORMACIÓN DE UNA TÉCNICA O GRUPO DE RECURSOS.

1. El tradicionalismo didáctico. Esta posición es nefasta y su actividad anquilosante amenaza todo el tiempo la salud de la academia. Para esta posición no hay sino problemas resueltos. Nada nuevo acontece. El contrapunto se acabó en Palestrina, la armonía con Schumann y Brahms, etc. Los problemas de hoy no interesan a los academistas, todo lo interesante ya pasó, lo demás es locura. Para los didactas de esta clase de "técnica" no importa que un alumno egrese sin conocer los problemas que verá todos los días, basta sólo con que haya resuelto los que ya no tienen Palestrina, Schumann ni Brahms. Un despiste de este rango parece imposible, pero tanto en Europa como en América hace estragos este criterio simplista, que oculta la incapacidad de muchos, bajo el dudoso manto de la "erudición".

2. El preceptivismo didáctico. Esta posición, aún más temible que la anterior, ni siquiera acepta la herencia trasnochada de épocas anteriores, sino que pontifica para el futuro, como en los tiempos bíblicos. "Esto es y será así y asá", sin más base que el deseo polémico de propiciar o de impugnar. Sobre esto hay kilos de papel impreso, en los que se impone por la fuerza de la obstinación o la altisonancia, un montón de especulaciones sobre factores accesorios con pretensiones de trascendencia y permanencia definitivas. Entre éstas, cabe aludir a escritos (algunos tomados por obras musicológicas), sobre la técnica serial, en cuya mayoría falta toda consideración de las bases psicofisiológicas y lógicas del fenómeno musical y en donde recién se llega al ritmo (elemento principal de la música), después de creer haber consumado reformas sustanciales a partir del sonido.

3. La tradición funcional como base de una didáctica.

Lo más importante que nos ha legado la tradición, el hábito de vivir en contacto genuino con el presente. Por eso es que en épocas pasadas, no bien seca la tinta de las obras, ya estaban en el conocimiento de sus destinatarios. Ahora, en cambio, se las conoce tumefactas, como las exquisitas aves de la cocina francesa. ¿Es que los compositores de nuestro tiempo no tienen una humanidad contemporánea? No; no es eso, es la muerte anquilosante que la obra de los ilustres autores desaparecidos en eterna reiteración, en manos del comercialismo musical imperante, ofrece a la

incapacidad de cambiar de nuestro público, o lo que es lo mismo, a la incapacidad de vivir del mismo. ¿Cómo podrá haber una didáctica al día, si el comercio hace del disco y la radio una especie de museo que, hipertrofiado, amenaza con aplastar a los nuevos productos que apenas si caben en los escasos límites del tiempo diario?

No es que las obras pasadas sean indignas de ser oídas o conocidas, sino que deberían administrarse de acuerdo a un criterio más racional y funcional. Deberían elegirse de acuerdo a su conexión con la producción contemporánea allanando, de esta manera, su camino.

La base de una didáctica de un elemento de la cultura, como lo es la música, no puede sustraerse a la tradición, pero no por esto debe caer en el tradicionalismo.

El campo de su solución se encuentra en la trascendencia de sus principios comprobada por una constante revisión, al aplicarlos a una problemática actual. Si algo queda es porque es útil (como en el folklore), lo demás debe abandonarse so pena de perecer bajo un acopio excesivamente grande y ajeno de material extemporáneo.

Debe revisarse la tradición para plantear las bases de una gramática y una sintaxis generales, pues lo demasiado específico ya ha mostrado su menor capacidad de adaptación y por ello también de sobrevivencia.

d) ASPECTOS SOCIO-CULTURALES DE UNA ESTÉTICA CIENTÍFICA COMO FUENTE DE FUTURAS TÉCNICAS.

Tenemos que pensar que no es posible abandonar al instinto individual la determinación del vocabulario y la sintaxis de la música. Es menester hacer un estudio de los moldes o "neumas" vigentes más generalizados, para cimentar un sistema de contacto sin tanto albur de malos entendidos. Es también imprescindible estar al día en el conocimiento de los avances de la antropología, tanto física como cultural, para tener en todo momento una información suficiente, que permita establecer las posibilidades de circulación de una obra en el medio.

Es recomendable que el compositor sepa siempre que de lo que redacta está autodeterminando y que es lo que él, como persona, decide para que así pueda algún día encomendar lo mecánico a las máquinas que vendrán, reservándose sólo lo esencial de lo expresable. Deberá el estudiante y el auditor vigilar, cada día más, la diferencia abismal que hay entre la idea expresable y una de sus versiones que podría ser transcrita o traducida a infinitos sistemas y ser redactada de otras tantas maneras. Que alce el vuelo sobre el medio y que rechace la idea de con-

fundir su creación con sus determinaciones circunstanciales. Que sepa determinar sus ideas y redactarlas en un medio adecuado al auditorio. Que maneje la música como expresión.

e) FORMULACIÓN DE UNA ÉTICA DE LA ENSEÑANZA Y SU EXTENSIÓN A LA OBRA DE ARTE.

1. Nunca sea un profesor de composición corrector de mecanismos autodeterminados, que eso es labor de máquinas. Vea en todo ejercicio la expresión personal del educando.

2. No proponga jamás una sola solución, que eso es obligar. Sin elección no hay arte.

3. No opine antes de saber qué proyecto tiene el educando, ni lo haga con soluciones propias. Hágalo con elementos tomados del propio estudiante.

4. No se puede enseñar a expresarse a quien no se conoce. Conozca a sus discípulos, sólo así podrá ayudarlos en sus propósitos.

5. Mientras un estudiante sea tal, Ud. no debe opinar en cátedra según sus propias preferencias, porque se trata de desarrollar las del estudiante.

6. Jamás proyecte un problema expresivo propio sobre una personalidad en desarrollo. Si no es capaz de dejarse proyectar la problemática del alumno como "telón en blanco", no aspire ni a entenderlo ni a ayudarlo.

7. Una vez concebido un proyecto individual o colectivo, no permita su abandono o su modificación sin una proyección total.

8. No tolere que una obra exprese algo distinto a lo proyectado.

9. No oculte la diferencia entre los trabajos experimentales y los trabajos de conclusión.

10. Suprima todo lo que pueda ser supresible.

11. No haga concesiones.

12. Si cita, anuncie lo que cita.

Espero que el trabajo que termino con este artículo contribuya a la exaltación de una conciencia vigilante en la juventud y la faculte para rechazar todo aquello que pruebe no sobrevivir en la gestión vital de nuestros días.