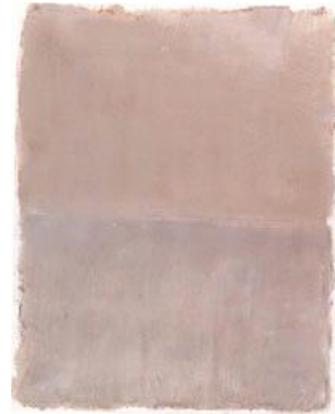


“PRINCIPIO ROTHKO”

Algunas consideraciones sobre la microvariación

(Alberto C. Bernal)

El concepto de *principio Rothko* es una locución acuñada libremente por mí en búsqueda de un apoyo gráfico en los cuadros pintados por Mark Rothko durante los años 1969-70 -construidos con variaciones mínimas de forma(s) y color(es)-, con el fin de aludir a un fenómeno musical en el que el discurso se fundamenta a su vez en la microvariación de los diferentes aspectos sonoros. El trabajo compositivo a un nivel en el que las microvariaciones son dotadas de significación propia, abre una serie de



Mark Rothko, *sin título* (1969)

interesantes recursos constructivos y nuevas vías de percepción, algunos de los cuales puede observarse localmente en diferentes ejemplos de la música más reciente. El cambio que supone el paso del “superávit” de material utilizado durante el serialismo, postserialismo, música espectral y otras corrientes musicales del siglo pasado hacia manifestaciones que tratan de buscar su medio expresivo microscópicamente dentro del material y aquellas características de éste que en condiciones “normales” –es decir, en un contexto de “abundancia de material” y linealidad temporal- pasan desapercibidas, hace necesario una nueva valoración de las consecuencias estéticas y prácticas de la problemática presentada.

Frente a una expansión centrífuga de lo musical, el *principio Rothko* aboga por una interiorización, una expansión centrípeta del fenómeno sonoro y musical. La música es redefinida hacia adentro, hacia adentro de lo sonoro y hacia adentro de su propia escucha. Frente a un discurso lineal fundamentado en el principio formal tradicional “igual-similar-diferente”, el discurso derivado de la microvariación posibilita y exige el trabajo a un nivel en que tal principio formal deja de tener vigencia, abriendo el paso a otra serie de principios

dramatúrgicos que encuentran su potencial expresivo precisamente en el ámbito en el que la separación categórica pierde su estabilidad, en la superficie colindante entre dos categorías preestablecidas, donde el objeto de percepción no puede ser percibido ni como él mismo ni como algo categóricamente diferente.

Microvariación, o dicho de otra manera: las posibles formas –y, a través de éstas, también los posibles potenciales expresivos- que algo puede adoptar sin llegar a perder su propia identidad.

PRECEDENTES HISTÓRICOS

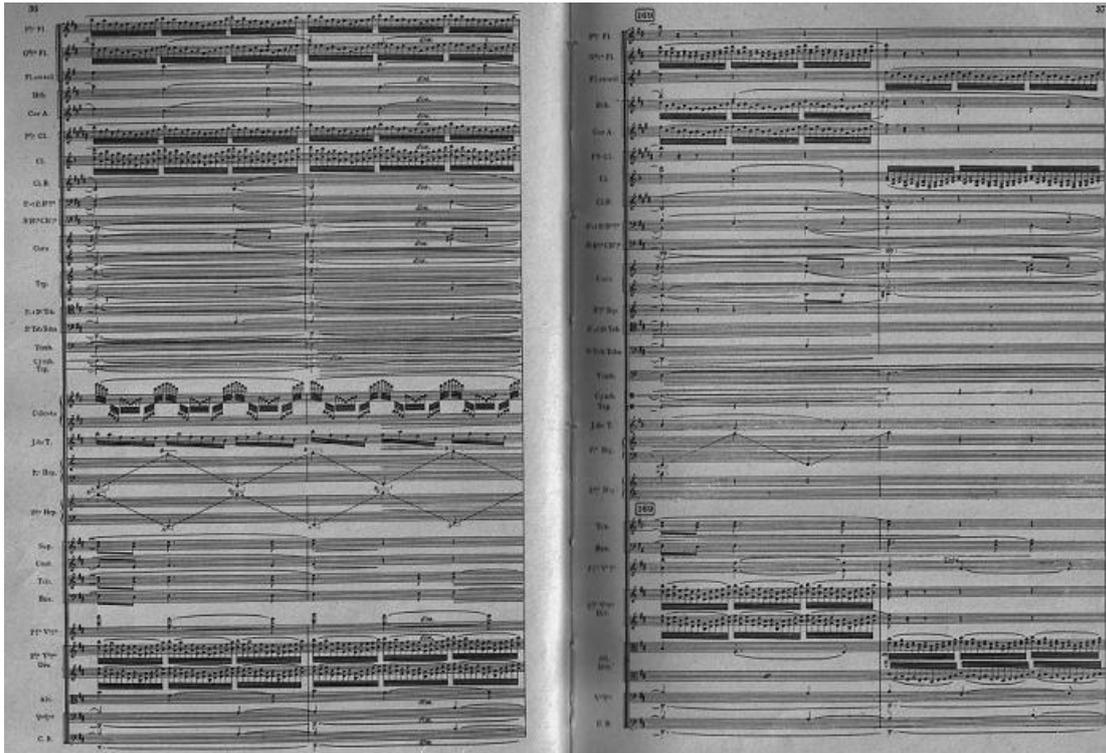
La dramaturgia resultante del principio formal tradicional “igual-similar-diferente” viene ligada directamente a la funcionalización armónica de lo musical, que “condena” a todo acontecimiento a ser percibido dentro de una discursividad lineal de tensión y distensión. Junto a la funcionalización armónica iniciada en el barroco, el trabajo motivico-temático del clasicismo supone otro paso más hacia una funcionalización del detalle; toda variación melódica será a partir de este momento referida a la unidad semántico-funcional “motivo”. Mientras que en movimientos secuenciales barrocos existen momentos en los que la microvariación llega a adquirir un notable grado de relevancia discursiva, la supremacía motivica del clasicismo impide la tematización del detalle en sí, siendo éste normalmente no más que un mero elemento figurativo de cualquiera que sea la estructura motivico-armónica a la que esté subordinado.

Debemos, por tanto, acudir a fenómenos musicales que se distancien de la comentada funcionalidad motivico-armónica para encontrar algún tipo de precedente en el trabajo con la microvariación.

Uno de los ejemplos más interesantes lo encontramos en el s. XV y su principio de la *Varietas*. En un momento especialmente relevante para la historia de la música –de alguna manera a caballo entre la funcionalidad textual de la Edad Media y la funcionalidad armónica del barroco-, el fenómeno de la *Varietas* va a convertirse en ideal de toda una generación que trabajará sobre el detalle en sí de una manera sin paliativos antes de 1945. La *Varietas*

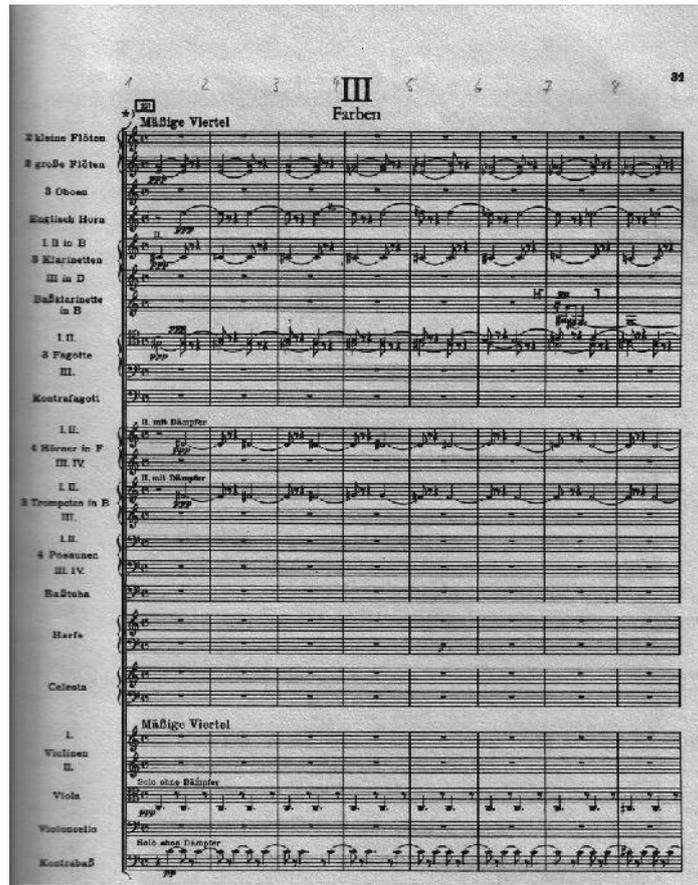
presuponía que toda repetición o imitación debía contener una microvariación, de forma que no existiesen dos frases iguales. La consecuencia de todo esto es que a través de esta continua microvariación se evitaba la existencia de un referente a ser imitado, con lo que la microvariación, la *Varietas*, no solamente jugaría un papel fundamental como técnica constructiva, sino también, y ante todo, como principio perceptivo. No deja de ser, no obstante, un fenómeno local, que aparece como transición dentro de la lógica y arquitectura formal marcada por el texto y las *clausulae* musicales asociadas a éste.

Si bien existen varios ejemplos posteriores, no es hasta entrado el s. XX, cuando podemos hablar de un uso realmente específico de la microvariación. Es quizá con la ruptura “indirecta” de la tonalidad iniciada con Debussy, donde la microvariación cobra más importancia. Uno de los ejemplos más representativos es el comienzo de *Daphnes et Chloe*, de Ravel: debido a la gran expansión del ritmo armónico, Ravel nos guía hacia adentro de la materia sonora, adquiriendo este “hacia adentro” una cualidad al menos al mismo nivel que el tradicional “hacia adelante”. Dentro de cada armonía puede escucharse un asombroso trabajo del detalle en la instrumentación y distribución del material en el aparato orquestal que redefine las categorías perceptivas por las que la música se había regido hasta entonces. Lamentablemente para este artículo (y por suerte para la obra), hemos de decir que tal tejido tímbrico está subordinado a la acción melódica, con lo que el detalle en realidad no es presentado completamente en sí mismo, sino más bien como un “paisaje” que adorna un discurrir aún caracterizado por una linealidad melódica tradicional.



Maurice Ravel, *Daphnes et Chloe* (1913)

Durante toda la primera mitad del siglo XX se dan obras que, de una u otra manera, realizan un trabajo del detalle en sí en algún u otro lugar, quizá la tercera de las 5 piezas op 16 de Schönberg (*Farben*) es el ejemplo más representativo: un estatismo variado mínimamente a través de la instrumentación.



Arnold Schönberg, *Farben* (Op. 16/3) (1909)

El trabajo de Scelsi en determinadas piezas (*4 pezzi per orchestra, 3 pezzi per coro, 4º cuarteto de cuerda...*) supone una reducción del parámetro altura desconocida para la época. La microvariación se manifiesta aquí en diversos aspectos, como la menor o mayor amplitud del “micro”espectro armónico, los batidos derivados de microinterválica, etc. A través del trabajo microscópico o “intrasónico”¹, Scelsi trataba de ir hacia adentro de la definición paramétrica del sonido, en un intento por equiparar material con materia, es decir, de buscar el punto de partida compositivo en la propia materia sonora, y no en la categorización paramétrica de lo sonoro. A nivel “energético” y formal, no obstante, el discurso muestra todavía un aspecto fundamentalmente lineal y dirigido que, como comentaremos más adelante, impide la percepción directa del detalle en cuanto a detalle.

¹ Henk de Velde: *Giacinto Scelsi. Ein Master des noch kleineren Übergangs*. En *Musikkonzepte* #31. 1983

“PRINCIPIO ROTHKO”

Algunas consideraciones sobre la microvariación
Alberto C. Bernal

Por otra parte, el comienzo del concierto para violonchelo de Ligeti ilustra algo también sin precedentes: un pasaje de grandes dimensiones construido sobre la misma nota, a un nivel de reducción también inusual para la época. Si bien estos primeros minutos pueden englobarse dentro de lo que consideramos *principio Rothko*, constituyen únicamente una especie de anacrusa del “verdadero” discurso de la obra.



Gyorgy Ligeti, *Concierto para violoncelo y orquesta* (1966)

SISTEMATIZACIÓN

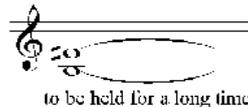
En realidad, la problemática presentada elude de alguna manera una sistematización fija. El *principio Rothko* se fundamenta y alude principalmente a la manera de escuchar el sonido y no al sonido en sí, con lo que toda sistematización que, basándose únicamente en el fenómeno sonoro en sí, deje de lado el fenómeno perceptivo, será inútil. Con la clasificación propuesta trataremos no obstante de trazar unas líneas generales y documentales de aquello que hasta la fecha se ha realizado en la dirección que apunta el artículo, así como de aportar ideas para un trabajo dentro de este ámbito.

1.- Nivel perceptivo

La primera categoría se fundamenta puramente en la codificación perceptiva. Podemos partir de la base de un sonido simple que se prolonga en el tiempo indefinidamente sin cambio alguno. ¿Es para nuestra percepción este sonido “el mismo” después de, digamos, 15 minutos? ¿Y después de 5 horas? Ya que nuestra percepción modifica el cómo un sonido es percibido, en líneas generales podemos decir que un sonido de alta intensidad podría experimentar como efecto más inmediato un “crescendo perceptivo” a lo largo de el tiempo que dure, intensificando poco a poco su presencia en nuestra percepción,

hasta, llegado el caso, poder llegar a ser desagradable o insoportable. Un sonido suave experimentaría seguramente lo contrario, una especie de *decrescendo al niente*, hasta no ser ya más percibido, como ocurre por ejemplo con el sonido de ciertos tubos de neón, el extractor de humo de la cocina, etc.. Por otra parte, el incremento extremo del parámetro "duración", trae consecuencias drásticas para el material musical, sacando a la luz pequeñas microvariaciones contenidas en la (aparente) inalterabilidad del material que en condiciones (duraciones) "normales" no constituyen un fenómeno ni perceptible ni, en ningún caso, musicalmente relevante. Los ejemplos presentados están a priori fuera del ámbito de lo musical y han sido comentados como caso extremo de una característica que, por contra, tratado de manera lo suficientemente inteligente y en el contexto adecuado, puede adquirir un carácter artístico como procedimiento local dentro de una obra o incluso como idea de partida.

He aquí el ejemplo más extremo, que escapa a todo intento de describir su riqueza perceptiva y sonora de un modo que no sea la audición directa de la obra:

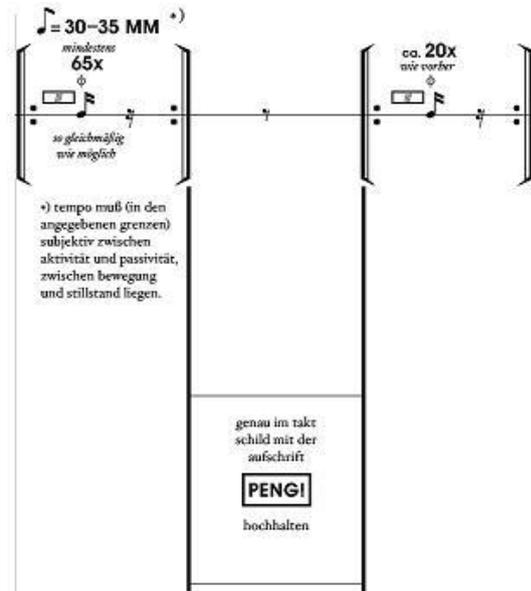


La Monte Young, *Composition 1960 Nr.7*

En *clinique*, de Martin Schüttler (1974), se tematiza el aspecto de lo clínico en su acepción de "falta de sentimientos", en un momento de la obra se produce la irrupción de un sonido agudo, ppp, tocado por el acordeón, que permanece sin cambio durante 6 minutos (el tiempo máximo que, en este caso, admite el fuelle sin tener que cambiar de dirección). Mientras que a nivel puramente sonoro lo que sucede puede categorizarse en un primer contacto como simple, las consecuencias que está acción en este contexto crea distan mucho de la simplicidad del hecho en sí: por una parte, aunque el sonido es el mismo, poco a poco empiezan a percibirse microvariaciones internas debidas a factores tales como la imposibilidad del ejecutante de mantener exactamente la misma velocidad con el fuelle, el ligero movimiento de presión sonora a través del espacio o la apertura lenta y gradual del fuelle, que poco a poco va adquiriendo

una presencia visual discursivamente relevante. Por otra parte, la permanencia inalterable de tal acción produce un efecto dramático en el resto de las acciones de la pieza, cuyo carácter inexpresivo pasa a ser reinterpretado como altamente expresivo a la luz del nuevo punto de referencia ofrecido por los 6 minutos de inalterabilidad.

Otro ejemplo lo encontramos en *éphémère*, de Mathias Spahlinger (1977). Hacia el final de la pieza sobreviene una sección en la que el percusionista realiza una serie de *rim-shots* en la caja a intervalos regulares (tempo 30) durante casi 3 minutos. La extrema reducción de este material concreto produce el efecto contrario en la escucha, ensanchándose y poniendo de manifiesto la variedad de lo aparentemente homogéneo. Las



Mathias Spahlinger, *éphémère* (1977)

pequeñas (inevitables e impredecibles) irregularidades en la producción del sonido o en el propio tempo pasan a ser un elemento musical de primer orden, creando un rozamiento dialéctico de gran calado: la repetición regular de la misma acción anula tanto su supuesta regularidad como su equidad de partida, regularidad y equidad intencionales se convierten en irregularidad y variedad resultantes. “¿Acaso no consiste la paradoja de la repetición, en que solamente se puede hablar de repetición debido a la diferencia o a la modificación que ésta introduce en el espíritu que la presencia? ¿Debido a una diferencia que el espíritu arrebatara a la repetición?”²

² Gilles Deleuze. *Différence et répétition* (1969).

2.- Nivel matérico o infragestáltico

La presente y siguiente categorías aluden al concepto de *Gestalt*. El término *Gestalt* designa una forma en la cual “el todo es más que la suma de sus partes”, debido a que la disposición característica de sus partes conforma una realidad superior: cuatro puntos colocados a distancias pequeñas e iguales sobre la misma línea imaginaria informan, además de sobre sí mismos, principalmente sobre la línea imaginaria que describen, subordinándose al mismo tiempo su singularidad a la globalidad de la línea. Musicalmente hablamos de *Gestalt* cuando los elementos básicos de la realidad sonora que presenciamos configuran una forma característica o figura que adquiere otra cualidad suplementaria más allá de la mera suma de sus componentes; tal es por ejemplo un acorde tonal, en el que la suma de tres alturas produce algo más que la suma, a saber: una funcionalidad armónica. Tal funcionalidad armónica está ausente en los acordes atonales, donde altura + altura + altura es igual a 3 alturas desligadas de cualquier funcionalidad predefinida. Por tanto, esta segunda clasificación tiene por objeto diferenciar cuándo el *principio Rothko* afecta a cualidades específicamente matéricas o cuándo, por medio de una configuración característica (*Gestalt*) del material, actúa sobre otra serie de características definidas libremente.

Siguiendo con el punto de partida del punto anterior, el sonido simple que se prolonga indefinidamente, ¿cuál es el primer paso que puede darse para variar tal sonido? Las características primarias que pueden variarse de tal sonido serían su intensidad y su altura –que, sumadas a la duración y el timbre, derivados de las dos anteriores, constituirían los comentados cuatro parámetros seriales-.

La característica más inmediata de todas es la intensidad, aquella que determina la existencia o no de sonido. Los umbrales de percepción de cambio en la intensidad son realmente pequeños, aproximadamente de 0.4 db. lo cual supone que teóricamente dentro del espectro de audición podríamos percibir unos 150 niveles dinámicos. No obstante de la teoría, la práctica perceptiva es

bien distinta. La percepción de la intensidad, al contrario que la de las alturas temperadas, es relativa; quiere decir esto en una sucesión de intensidades como *pp – fff – ppp – f – p – ff* probablemente no percibiríamos 6 niveles dinámicos independientes, sino que tenderíamos a agruparlos en dos: *forte* y *piano*, a lo sumo con pequeñas variaciones dentro de ellos siempre ligados a la generalidad de *forte* y *piano*. De ahí viene uno de los errores fundamentales del serialismo, al situar en el mismo plano a los cuatro parámetros, cuando es fundamentalmente distinto una sucesión de intensidades como la anterior a una sucesión de seis alturas temperadas, dónde la identidad de cada altura permanece inalterable.

La percepción tiende a relativizar las relaciones dinámicas y englobarlas en grupos generales, a no ser que se reduzca drásticamente el espectro de intensidades. Si la serie anterior la comprimimos en *ppppp – p – pppppp – ppp – pppp – pp* quitamos a la percepción la "tentación" de englobar las intensidades en dos grupos, ya que ahora *todo es piano*. Bajo tales circunstancias es cuando las pequeñas variaciones de intensidad comienzan a ser percibidas *en sí mismas*, y no como "colorantes" accesorios de grupos superiores, y es cuando podemos hablar de una de las consecuencias inmediatas del *principio Rothko*: bajo tales circunstancias, se da la paradoja de "lo mismo no es igual a lo mismo".

El espectro dinámico comentado anteriormente es muy similar al usado por Nono en *A Carlo Scarpa* (a excepción de las acciones percusivas, escritas todas en dinámicas superiores). En una obra donde el discurso se diese sobre un espectro dinámico "variado", podríamos tildar tal meticulosidad dentro del *piano* de "inútil". Una audición de la comentada obra quitará la razón a aquellos que piensen que *pppp* es lo mismo que *ppppp* en un contexto donde no se sobrepasa el *ppp*. Sin embargo, debo decir que, en realidad, tienen su parte de razón aquellos que piensen que *pppp* es lo mismo que *ppppp*; es lo mismo bajo el prisma de la convención, donde la sutilidad dinámica del sonido pasa desapercibida y las variaciones dinámicas no tienen valor en sí mismo, sino que sustentan una función, por ejemplo: la de subrayar cierta gestualidad expresiva, contornear frases y otras características convencionales. En un caso

como el de Nono, el logro más importante es quizá el de crear un contexto donde tales características convencionales dejan de tener vigencia, perdiendo su fuerza, y posibilitando con ello la apertura de un ámbito en el que determinadas características de lo sonoro pueden manifestarse y apuntar hacia nuevos criterios de escucha.

Algo bastante similar ocurre con las alturas. Mientras que la escucha se comporta de forma absoluta³ dentro del ámbito de lo cromático, no sucede lo mismo en un nivel microtonal. Paralelamente al ejemplo de las intensidades traemos aquí otro similar: la sucesión de alturas re – solg -sol – do - la. Claramente son 5, y se perciben como tales. Añadamos un par de variaciones microtonales: re – sol| –solg - re] - laK: en este caso la percepción tenderá a agrupar sol|, solg y laK dentro del mismo grupo "sol/g", y re y re] dentro del mismo grupo "re". Un tal uso de la microinterválica sería por tanto más bien periférico, y las microvariaciones en las alturas, al igual que pasaba con las dinámicas no serán percibidas en sí mismas, sino a lo sumo como grados de desviación con respecto a una zona cromática "central". Efectuando la misma operación que con las intensidades, podríamos comprimir la última sucesión a sol – sol| – solg – sol} – sol~. El resultado es también similar al de las intensidades, estando ahora ante un caso en el que la menor variación en la altura tendría consecuencias dramáticas importantes, ya que ningún microintervalo está ligado a grupos superiores, pues todos están dentro del mismo continuo cromático. La sucesión presentada está realizada desde el punto de vista de realización instrumental, donde octavos de tono son en la mayoría de los instrumentos relativamente cómodos y seguros de controlar. Con medios electrónicos, en el que las posibilidades de control son infinitamente mayores, podríamos reducir muchísimo más el espectro de nuestra construcción, ampliando de esta manera el potencial de microvariaciones posibles, que perceptivamente sería de aproximadamente 30 alturas por tono (tomando la unidad 3-4 cents como mínima variación perceptible). Siguiendo con el ejemplo de Nono en *A Carlo Scarpa*, aquí son

³ Nos referimos aquí únicamente a la facultad auditiva general de reconocer y asociar a posteriori las alturas de forma absoluta, y no a la capacidad a priori de la audición absoluta, ostentada solo por determinadas personas.

utilizadas hasta un total de 16 variantes de la misma altura, separadas en 16abos de tono; el hecho de que las alturas hayan sido limitadas a únicamente 2 (Do y Mib) posibilita la audición de todo el entramado sonoro trazado por Nono, de sus *infiniti possibili*, como elemento discursivo principal.

En realidad, si bien tanto en el ejemplo de Nono, como en otros similares, existe una voluntad estructural bastante marcada, en lo que respecta al control de las diferentes categorías –junto a las comentadas, también densidad sonora, densidad instrumental, microvariaciones rítmicas...-, uno de los aspectos más interesantes del trabajo sobre la microvariación es que el propio concepto de categoría queda anulado, como apuntábamos en la introducción. La reducción del espectro de alturas o de intensidades, traslada ambas a un ámbito, donde sus supuestas propias variaciones se mezclan entre sí e interactúan; la microvariación de la intensidad cambia la forma en que la altura es percibida y viceversa.

A partir de estas dos características principales del sonido las relaciones y sistematizaciones se vuelven cada vez más complejas, ya que es imposible abstraer categorías independientemente del contexto en el que estas son creadas. Sin embargo, los criterios a la hora de posibilitar una audición de los detalles ofrecidos por las microvariaciones se fundamentan en los mismos principios que los ejemplos comentados con respecto a la intensidad y a la altura: apertura hacia adentro del sonido y renuncia a un “superávit” de material.

Un fenómeno tímbrico tan aparentemente indiferenciado como es el ruido estático puede convertirse en portador de una gran cantidad de información y fuerza comunicativa; la mayoría de las últimas composiciones del compositor sueco-israelí Dror Feiler (1951) ilustran la siguiente situación (descrita muy a grosso modo): un tejido construido a base de variantes de ruido estático que suena continuamente en una dinámica justo por debajo del umbral de lo auditivamente insoportable y uno o varios instrumentos en el escenario que, casi inaudibles y sin amplificación, suenan bajo el tumulto de los altavoces. Normalmente no suele pasar “nada más” en la obra, un “nada más” que en tales circunstancias es precisamente aquello que sensibiliza la audición de

cada microvariación, cada detalle, como un fin en sí mismo, y no como un recurso para prolongar temporalmente un acontecimiento antes de que venga el siguiente; la casi inaudibilidad de los instrumentos dota de relevancia a cada acción realizada por estos, sensibilizando la escucha hacia lo que no tiene “voz” y agudizando la percepción de lo individual dentro de la capa enmascarante de lo masivo.

Dentro de la categoría general ritmo -organización de las duraciones- cabe separar las subcategorías de pulso, metro, tempo y duración, unidas en la música tonal. Aunque existen ejemplos similares para tales subcategorías, no redundaremos más sobre el tema y nos centraremos directamente en el último aspecto: la duración. Es precisamente es en este aspecto donde se produce el punto de inflexión entre el nivel infragestáltico y el subsiguiente nivel gestáltico, y es que mientras que tanto altura, como intensidad, como timbre como incluso también pulso o metro, pueden ocurrir (al menos abstractamente) independientemente unos de otros, no ocurre lo mismo con la duración, pues además de poder constituir un valor en sí mismo y cuantificable –que puede regirse por los mismos principios ya comentados-, deliberada o indeliberadamente estructura y articula el resto de los parámetros. Dependiendo del contexto y de su magnitud su efecto simplemente creará una articulación local en el discurso, una puntuación mayor o bien una división formal de la obra completa. Con tal articulación se rompe el monismo que caracterizaba los ejemplos anteriores y el discurso se divide en partes, dejando paso a la formación de formas características y re-conocibles que adquieren un peso propio, más allá de la mera suma de sus partes. Si se entra en tal nivel figurativo o gestáltico, los meros parámetros sonoros pasan a un segundo plano, ocupando esta vez el primer plano las características que definan de cada *Gestalt* –junto a los parámetros, también otra serie de características más complejas-.

Paréntesis: la neutralización de la discursividad lineal

Quizá es el momento de efectuar un alto en el arduo camino de la sistematización y dejar paso a una reflexión fundamental. Cuando hablamos de

la apertura “hacia adentro” de lo sonoro, de la expansión centrípeta del material, en el fondo no nos estamos refiriendo solamente al material en sí mismo, sino principalmente a la propia escucha. En los ejemplos presentados hasta ahora, el *principio Rothko* era llevado a cabo por medio de una reducción del material a través de la cual se posibilitaba la entrada en escena de las comentadas microvariaciones. Ahora cabe preguntarse, ¿qué es lo que en realidad impide la percepción de las microvariaciones sin tal reducción extrema del discurso? Citando a Lachenmann, podemos decir que, queramos o no, “el material musical no es un mero substrato dócil, a la espera de ser despertado por los compositores a la vida expresiva en cualquiera que sea el contexto, sino que, antes de que siquiera el compositor tenga la oportunidad de acercarse a él, está ya éste contextualizado y caracterizado expresivamente”. Una caracterización expresiva “optimizada” para lo tonal, y las consecuencias que de ello se derivan: junto a su funcionalidad armónica, métrica o gestual también la comentada búsqueda de variedad discursiva y temporalidad asociada. El dodecafonismo liberó al material de su funcionalidad armónica, el serialismo dio un paso más en la misma dirección, eliminando también lo gestual o lo métrico, el “lachenmannianismo” se distanció a su vez de otro tanto de convenciones más arraigadas (aura, praxis, formalismo). Sin embargo, ninguna de estas corrientes acometió consecuentemente la liberación de la vieja dramaturgia lineal del discurso, como hace tiempo ya sucediera en otras disciplinas artísticas -Marcel Proust, Samuel Beckett o Martin Arnold en literatura, teatro y cine, respectivamente-.

Es, por lo tanto, la linealidad tradicional del discurso, aquello que obstaculiza la escucha del potencial de microvariaciones contenido de forma implícita en el material, ya que crea una insalvable dramaturgia de tensión y distensión en la escucha que “obliga” al correspondiente material a ser interpretado en primera línea como tensor o distensor del discurso. En la medida en que se pone en duda la linealidad discursiva, se libera también esta primera y automática preinterpretación del material. Uno de los ejemplos más directos es la desnaturalización temporal que presentan las últimas obras de Feldman; ejemplos como el *cuarteto de cuerda*, *for bunita marcus*, *palais de mari*, etc.

basan su flexibilidad en una extrema elongación temporal, donde la “frecuencia de muestreo auditivo” tradicional de 1-5 acontecimientos por segundo da paso a una frecuencia de unos 4 o 5 acontecimientos por minuto. Tal estiramiento descarga al material de sus asociaciones y funciones tradicionales (armónicas, motoras, métricas, etc.) y lo sitúa en un ámbito donde se encuentra abierto en todas las direcciones y hábil de apelar a nuevas categorías y redefiniciones de la escucha. La utilización del mismo material dentro de una densidad de acontecimientos convencional lo convertiría en una especie de *kitsch* vacío y lleno de elementos tradicionales incongruentes –puede hacerse la prueba interpretando cualquiera de las obras comentadas a un tempo 10 veces superior-.

De una manera parecida a Feldman funciona el cuarteto de cuerdas *und aber* de Michael Reudenbach (1956). En la ilustración, la elongación del tiempo ($e=30$) en la que tienen lugar las distintas variantes del mismo glissando, abre la intimidad del propio sonido, pone en duda la dualidad

Michael Reudenbach, *und aber* (2004)

movimiento-quietud y trasladan la escucha hacia un ámbito, donde cada modificación minimal adquiere una relevancia musical acrecentada. Las irregularidades minimales del sonido, que normalmente suponen un fenómeno colateral, y la intervención estructural en la superficie que éstas ofrecen, se convierten en plano principal y adquieren una significación en sí mismas.

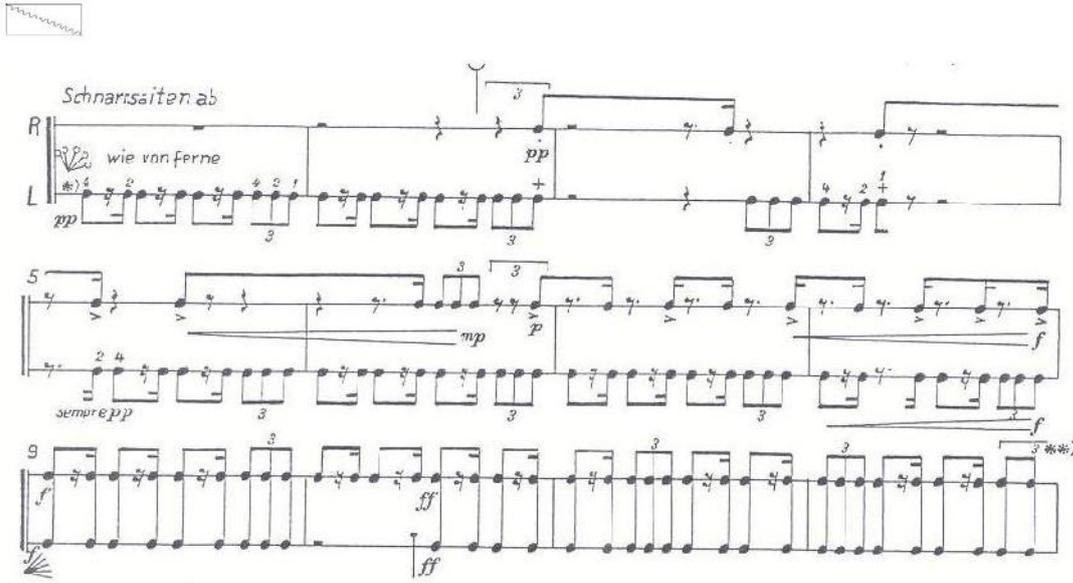
Otra manera de superar tal linealidad discursiva es la ruptura directa de su continuidad, de su carácter teleológico. La técnica del *loop* (bucle) constituye una de las formas más inmediatas de afrontar tal reordenación de lo lineal.

Utilizada de forma sistemática por Martin Arnold en el cine, su consecuencia primaria es la de convertir un fragmento de un discurso lineal en un objeto sonoro que se repite, y por lo tanto niega su propia linealidad. Tal repetición no-lineal de lo lineal puede jugar un papel importante en nuestro tema de la microvariación, como se verá en el siguiente apartado.

2.- Nivel figurativo o gestáltico

Como comentábamos más arriba, el nivel figurativo o gestáltico se diferencia fundamentalmente de los otros dos niveles en su trabajo con formas configuradas y reconocibles. Por ejemplo, un objeto lineal que se repite (bucle). La repetición continuada del objeto sonoro puede poner de manifiesto cierto nivel de microvariaciones y activar la escucha del detalle. En el ciclo *Differenz/Wiederholung* de Bernhard Lang (1957) se tematiza la idea de la repetición mecánica; en *Differenz/Wiederholung 7*, para orquesta y “generador de loops”, la concurrencia de la repetición electrónica de la orquesta con la subsiguiente secuencia tocada en vivo posibilita el trabajo de la microvariación a través de la constante y sutil adición de nuevas acciones dentro del todo orquestal que es repetido por los altavoces.

En la medida en que el objeto lineal y preconfigurado es tratado de forma no-lineal y libre de preconfiguraciones, puede éste apuntar hacia nuevas categorías de escucha. Al ser un objeto preconfigurado, no podemos sistematizar sus parámetros; los parámetros (micro) variables serán diferentes de objeto a objeto. En el caso de Lang eran las acciones individuales dentro del todo orquestal lo que estaba sujeto a la microvariación. Si el objeto está preconfigurado rítmicamente, será la microvariación de sus inherentes principios rítmicos (metro, duración, pulso...) lo que se convierta en portador de información. Tal ocurre en *Dasselbe ist nicht dasselbe*, de Nicolaus A. Huber (1938), donde el compositor parte de objetos predefinidos rítmicamente que va variando y deformando tautológicamente.



Nicolaus A. Huber, *dasselbe ist nicht dasselbe* (1978)

Tal nivel figurativo o gestáltico nos lleva a pensar en un principio constructivo basado directamente sobre la destrucción y en una técnica de la variación que podría interpretarse más bien como técnica de la “irritación”. Es decir, en la medida en que admitimos como definido el objeto sobre el que las microvariaciones surten efecto, el discurso musical va a construirse fundamentalmente a través de una dialéctica de la substracción. El *principio Rothko* actuará ahora de forma negativa, es decir, se manifestará a través de las incisiones que se produzcan en un objeto sonoro, de forma parecida a la técnica del agujereado empleada por el pintor Lucio Fontana (*Conceptos espaciales*) o a las esculturas de Jorge Oteiza (*desocupación de la esfera, construcciones vacías, etc.*): la obra es aquello que se extrae, lo negativo, no lo que queda, sino precisamente lo que falta.

CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA

En un principio nos habíamos propuesto la tarea de incluir un último apartado que hablase de las diferentes posibilidades de construcción discursiva que se dan a través del trabajo compositivo con el *principio Rothko*. Sin embargo, el aspecto más significativo de tal principio es precisamente su negativa a una

sistematización de los métodos de creación de discurso. La liberación del discurso lineal tradicional rompe todos los moldes dramáticos heredados y deja al compositor en el difícil camino de definir por sí mismo la temporalidad de su discurso. Aspectos directamente asociados a la microvariación, como la estructuración de los diversos grados de modificación del material, de los distintos niveles de esquivación de un modelo, la conducción de un movimiento extremadamente lento, el simple y llano ordenamiento del material sobre el que la microvariación tiene lugar... pueden hallarse articulados por aspectos implícitos, como la dramaturgia de la excepción, la irrupción de momentos de “igualdad” o abundancia o la elevación a primer plano de cualquier evento contenido dentro del flujo de microvariaciones. No obstante, lo más importante de todo ello, y quizá de todo el principio en sí, es la ruptura de la predefinición del cauce por el que el material “debe” fluir, ante la que todo lo sonoro se sitúa en igualdad de condiciones, hábil de discurrir en cualquier dirección y de saltar (o no) al primer plano del discurso, quizá cumpliendo con, a mi juicio, uno de los cometidos más importantes del arte: llamar la atención sobre lo subordinado, haciendo objeto artístico de lo subartístico, de aquello que está debajo, dentro o detrás del arte.