

La repetición en música: un intento de superar las limitaciones de la teoría tradicional. Adriana Cornú

En el mundo de la cultura, los *términos copiar, imitar, recurrir, repetir, reproducir, mímesis*, y aun otros, suelen ser usados indistintamente para designar la misma cosa, o aun para designarse entre sí, en los contextos que significan “realizar o volver a hacer una cosa a imagen o semejanza de otra, o una cosa que ya se había hecho”.

Todos pertenecen al ámbito de conductas “esencialmente (...) humanas” (Guillaume, 1965), conductas a las que las teorías psicológicas y sociológicas coinciden en otorgarles un papel relevante en la estructuración de la personalidad y de la sociedad. El lenguaje, la educación, los modos de comportamiento, la vida afectiva, toda la cultura, en fin, reposan sobre la posibilidad de copiar, imitar, etc..

Estos términos suponen la comparación entre dos elementos, uno primigenio, “*original*” y otro u otros, la “*copia*”, entre los que prima una “relación isomórfica” o de analogía. Involucran el ejercicio de la memoria –una “anamnesis”– y constituyen “un avance significativo del conocimiento (ya que) genera(n) *significaciones* en la mente humana” (Hofstadter, 1979). Cada comparación, cada significación va “apilándose” sobre un sistema ordenado, “jerárquico” y “recursivo” de “modelos, modelos de modelos”, “niveles cada uno más imaginario”, y así sucesivamente, lo que produce que, “habiéndose hecho un movimiento (...) nos encontramos en el punto de partida” (Hofstadter).

Constituyen un ejercicio concurrente, que contrapesa la regularidad y la unificación contra la acción disgregadora del cambio. Son una *creación sin reemplazo*, ya que las copias “conservan toda la información que hay en el (...) original, lo cual quiere decir que el tema es totalmente recuperable a partir de cualquiera de sus copias” (Hofstadter) o que las repeticiones “contienen el mismo prototipo (...) que aparece y reaparece una y otra vez” (Fischer, 1967).

Ambos –original y copia– adquieren significación por esta relación, ya que el original “a fin de actuar como un elemento constructivo (...) debe

aparecer al menos dos veces” (Green, 1965). En otras palabras: debe repetirse. El original es reforzado por su o sus copias, y éstas a su vez por el original, ya que de otra manera ambos se perderían en el contexto. De las características del original, de las de la copia o copias, así como de las relaciones entre ellos, van a surgir una cantidad de posibilidades que son las que han enriquecido la actividad humana de todas las épocas.

En el mundo de la música se encuentra el término imitación o el de reproducción, para designar el canto natural a la 8a. entre voces masculinas y voces femeninas o de niños, que habría dado origen a la polifonía; el de mimesis, imitación o remedo, “de la naturaleza sonora, el lenguaje y la expresión”, que explicaría el origen y la evolución de la música (Neubauer, 1986).

Cuando se trata del “*ars combinatoria* como método de composición” (Neubauer), la teoría tradicional¹ usa, preferentemente, el término imitación, aun cuando sigue usando a los restantes como sinónimos de éste.

La imitación compositiva en la música y, posiblemente, en el arte en general, constituye un utensilio idóneo para la organización de la materia sonora y, consecuentemente, de las posibilidades auditivas. En efecto, juntamente con otros utensilios u otros recursos de la música, la repetición surge de “observaciones e intuiciones respecto de (sus)... propiedades; se elabora, adaptándose a determinados fines y posibilidades –por ejemplo, las posibilidades acústicas y técnicas instrumentales o de sistemas– y, por último, se utiliza comprensivamente” (Fischer).

38 | 39

La teoría de la imitación.

Haremos una síntesis de los aspectos más importantes de esta teoría respecto del objeto de imitación –original– y de sus repeticiones –copias.

La imitación es “una idea muy antigua (que) se encuentra ya en la primitiva polifonía y (que), a partir del XV, ha sido el procedimiento contrapuntístico más importante que ha llevado a que en algunos libros de texto se (la haya) identificado con el contrapunto propiamente dicho” (Erickson, 1955); “uno de los principios constructivos más importan-

(1) En este artículo, los términos “tratados tradicionales” o “teoría tradicional” hacen mención al cuerpo conceptual que surge de los textos de Contrapunto, Armonía, Formas musicales, Análisis, etc., que tienen que ver, fundamentalmente, con los sistemas tradicionales: modal –s. XVI– y tonal –ss. XVII al XIX–, aun cuando sus autores no pertenezcan a esos siglos.

tes... (que consiste en) reproducir, por una o varias voces, una frase íntegra o parcial propuesta precedentemente por una voz o instrumento" (Blanquer, 1974).

El objeto de la imitación

Esta "frase", que hace mención la descripción anterior, es definida como "lo primitivo, ejecutado por primera vez o inventado por su autor y de lo cual se sacan o pueden sacarse copias", la "forma fundamental" (Green), la "célula germinal...(o) fuerza motriz" (Kuhn, 1989), "elemento generador" (Toch, 1923), "constructivo" (Green) o "básico de una composición o de una parte de ella" (Zamacois, 1971), o "la matriz (...) y la idea rectora fundamental de la que se derivará toda la estructura básica de la obra" (Soler, 1980; Erickson). No obstante, la teoría tradicional lo ha designado de distintas maneras: conceptos como *dux*, motivo, sujeto, tema, etc., carecen de precisión no sólo entre los distintos autores, sino en un mismo autor².

El objeto de imitación, considerado bajo ciertos aspectos como su extensión, diseño, lenguaje y organización, puede ubicarse en cualquiera de los puntos de un continuo que va desde ser una "unidad musical significativamente más pequeña, constituida a partir de dos o más notas" (Kuhn; Piston, 1947; Krenek, 1958), que puede ser, "la cabeza (...), su arranque, su grupo elemental primero" (Zamacois), de una "considerable duración, desde uno o dos compases y muy raramente más de cuatro" (Kennan, 1972), hasta "una unidad conceptual de ocho compases" (Michels, 1977). Desde una simple "combinación de configuraciones rítmicas y (...) elementos melódicos" (Krenek, 1958), hasta una estructura con "carácter, tonalidad y diseño (...) muy acusados" (Soler), con "contorno agudamente recortado y, sobre todo, una extensión finita, exactamente delimitada" (Toch, 1923), con "conclusividad armónica" (Michels) que "comience sobre la tónica o la dominante –raramente sobre la mediantes– y concluya con una cadencia sobre la tónica o la dominante" (Atkisson, 1956) y, a su vez, de "sentido completo y personalidad relevante" (Zamacois) o "con significado en sí mismo" (Kuhn).

(2) Tampoco es clara ni coherente la postura de algunos teóricos –Kennan, Zamacois– de considerar al tema, sujeto o melodía como una estructura mayor que puede abarcar a dos o más motivos.

Las imitaciones

Otro tanto ocurre con las eventuales copias. La teoría tradicional destaca a la primera de ellas sobre las demás, bajo el nombre de *respuesta*, aunque también es llamada *comes*, *contestación*, *consecuente* o *eco*. Las restantes repeticiones son apenas estudiadas, generalmente en relación con las regiones tonales que atraviesan en el transcurso de una obra.

La respuesta es “la repetición en una voz de un tema previamente presentado en otra voz” (Soderlund, 1947). El término es aplicado, también, y con las mismas connotaciones, para designar la estructuración diacrónica de pequeñas melodías tonales, formadas por dos partes, “una suspensiva –pregunta– y otra conclusiva –respuesta–, consistiendo ésta, generalmente, en una repetición de la pregunta, variada únicamente en su cadencia final” (Zamacois).

La teoría tradicional estudia a la respuesta –y por extensión a las primeras entradas de otras voces– respecto de: a) los intervalos vertical y horizontal de entrada; b) la cantidad de imitación y c) la exactitud o no de la misma.

a.

40 | 41

La *distancia en sentido vertical* –“intervalo de entrada” (Michels) o “intervalo armónico” (Piston)–, que se refiere al rango total de alturas entre el original y su copia, está estructurada sobre los intervalos pilares del sistema: el unísono –y la 8a.– y la 5a. –dentro del ámbito del modo– en el sistema del s. XVI, y estos mismos, más la 3a. y la respuesta tonal, en el sistema de los ss. XVII al XIX –aunque aquí con posibilidades de superar el estrecho límite de la 8^{va}. La respuesta al unísono es cuando se repiten los mismos sonidos. La respuesta a la 3a. es aquella que se efectúa sobre el intervalo de 3a., que se mantiene para cada uno de los sonidos del original (aunque dichas respuestas padezcan, como ocurre a veces, pequeños cambios). Ambas respuestas pueden efectuarse en el mismo u otro ámbito, octava o índice acústico del original (lo que genera los intervalos compuestos de 8a., 15a., 22a., etc. para el unísono y la 10a., 17a., etc., para la 3a.). Lo mismo ocurre con la respuesta a la 5a. –llamada

(3) De cualquier manera la teoría no ha sido muy coherente con este criterio. Por ejemplo, los intervalos valen por la clasificación y no por la calificación del mismo: no importa si el sonido está alterado o no. Por ejemplo la 5a. de Do puede ser Sol o Sol#. Es decir justa o aumentada.

respuesta “real”– o sus compuestos –12a., 19a., etc.. Cuando esta respuesta padece algún tipo de “mutación” (Zamacois) en el intervalo vertical de repetición de uno o algunos de sus sonidos, se le da el nombre de respuesta tonal o “imitación tonal” (Kennan). Consecuentemente, también se ve modificada la constitución interválica interna del original, representando, de alguna manera, una especie de “imitación libre” (Zamacois), o de “respuesta que se ajusta” (Atkisson). Esta respuesta es la que el sistema del s. XVIII justifica como lógica.

La distancia en sentido horizontal –“distancia de entrada” (Michels) o “intervalo de entrada o de tiempo” (Piston)– que hace referencia al tiempo transcurrido entre el original y la copia, se mide en pulsos o compases. Dos son los tipos clásicos en que se produce la imitación: aquel donde la respuesta comienza después que el original ha terminado; y aquel donde la respuesta comienza antes que el original haya terminado (*stretto*). Del primero de ambos casos, la teoría tradicional contempla, preferentemente, los producidos por yuxtaposición o por una corta separación.

b.

En cuanto a la *cantidad de imitación*, ésta puede abarcar toda una obra o una parte de ella, o estar presente solo en el comienzo. El primer caso, cuando la imitación “es sostenida durante largo tiempo, y especialmente si persiste en toda la composición” (Zamacois), se llama imitación canónica o canon. El segundo caso, imitación libre o “imitación de engaño” (Krenek).

c.

Una *imitación exacta* o “imitación rigurosa” (Zamacois) es la que mantiene la constitución interna del original, en cuanto a las alturas y duraciones en la sucesión. Ésta, a su vez, depende de las posibilidades, por un lado, respecto del intervalo vertical, ya que todas las respuestas, a excepción de la tonal, conservan la exactitud del original y, por el otro, respecto del intervalo horizontal, el cual no debe producir ningún desfasaje en las duraciones. que puedan conducir a que el original no sea reconocible. Por lo tanto, en el ámbito del compás, la relación del original con la copia debe ser “sólo de tiempo fuerte a fuerte (de primer tiempo a tercero en el compás de cuatro tiempos) o de débil a débil (segundo por cuarto)” (Kennan).

En cuanto a la *imitación no exacta o variada*, las posibilidades son reducidas, teóricamente, a la inversión, retrogradación, inversión de la retrogradación, aumentación y disminución. Mas, en los ss. XVI al XVIII, en términos generales, la variación es ínfima en cuanto a estos procedimientos, que se mantienen en la teoría como resabios de la práctica de siglos anteriores. Su uso explícito en algunas pocas obras –como el arte de la fuga– se debe más a intenciones técnicas que musicales. Prácticamente, los recursos de variación más frecuentes son la transposición⁴– aun cuando la misma no es considerada como una posibilidad de la variación–; el uso fragmentado del original, tanto en movimiento directo como contrario; algunos pequeños cambios u ornamentaciones y el trocado. Este último aparece, generalmente, como un capítulo aparte y su relación con la variación, y aun con la imitación, es dudosa.

En consecuencia, se advierten dos tipos de limitaciones en la teoría tradicional de la imitación:

1. Musical: la imitación se aplica preferentemente a los parámetros textura (y, por extensión, hacia algunas formas), altura y duración. De las texturas involucra únicamente a la polifonía “horizontal”; de las formas, a las que provienen de estas texturas; y de las alturas y duraciones, sólo el aspecto de organización en la sucesión.

No se contempla su aplicación a otros parámetros de la música –como timbre e intensidad– ni, incluso, en otras dimensiones de las texturas, estructuraciones formales, alturas y duraciones, como por ejemplo, textura homófona, polifonía vertical, monodía acompañada, armonía, registro, etc.

De esta limitación surge su homologación con el contrapunto.

2. Histórica: la imitación parece tener existencia durante un período de la música –generalmente el período comprendido entre los ss. XVI al XVIII, hasta la obra de J. S. Bach–, y sus apariciones anteriores y posteriores son tratadas bajo otras concepciones terminológicas o consideradas como “ficciones de polifonía arcaica en un medio (...) inadecuado” (Pousseur, 1970).

Esta doble falacia, (identificar el contrapunto con la imitación y a

(4) El transporte es la “transcripción a un tono diferente del tono en que está escrito” (Williams, Danhauser, De Rubertis, Zamacois) como una totalidad, es decir, “de forma que nada varíe de su estructura melódico-rítmica” (Zamacois).

ésta sólo con una textura y un período de la música), se puede apreciar claramente en los programas académicos y los tratados existentes de la asignatura Contrapunto. La mayoría culmina con la obra de Bach y casi todos circunscriben la imitación a la textura contrapuntística. Consecuentemente, se interpreta que los estilos posteriores constituyen manifestaciones distintas u opuestas o, a veces, especies de “retornos”, ya que se supone que entre ellas no existe nada que pueda hilvanarlas y explicarlas.

Una teoría de la repetición.

Aun cuando se considere a la imitación tradicional como circunscripta a un período histórico, es decir, como un corpus parcial de conocimiento, no se puede negar su parentesco con otras manifestaciones, más o menos diferentes o similares, llamadas de igual o distinta manera, al servicio de distintos lenguajes, discursos y estilos.

Surge, por lo tanto, la necesidad de trascender los límites de la teoría tradicional y considerar la posibilidad de elaborar una teoría más general. Un análisis etimológico y semántico de los términos mencionados al principio, que excede la posibilidad y el propósito de este trabajo contribuiría con la misma a reubicarlos en el futuro.

Mientras tanto, nada más que una especie de “sentimiento”, cimentado en la costumbre y el uso, parece justificar la condición genérica y abarcativa del término repetición sobre los demás afines, condición impuesta por, entre otros, Erickson, cuando dice que “la razón de que la imitación sea un procedimiento musical tan importante, es que... consiste en una forma de repetición” (Erickson). Este criterio, que considera a la imitación –y a otros términos– como un capítulo de un universo más amplio, el de la repetición es, en cierta forma, el que se sustenta en este trabajo.

La repetición, ya casi mecánica, inconsciente, ya más o menos deliberada, consciente, se puede tornar en núcleo referencial que articula actividades similares o distintas y diferentes aspectos de una misma actividad, más allá de los límites planteados por las épocas. Las modas o los estilos se constituyen así en manifestaciones temporales de un fenómeno más vasto.

En el aspecto musical, la repetición debería servir de nexo en las actividades consideradas, como ya fue expuesto, antagónicas. Aun con sus

propias particularidades, todas ellas se implican y se referencian. Aun la misma oposición o el cambio deben considerarse como referidos a algo.

La repetición como principio constructivo deberá involucrar a todos los parámetros, y dentro de ellos a todas sus dimensiones. En otras palabras, no sólo a la textura polifónica “horizontal”, o a la sucesión de alturas y duraciones, sino también, al timbre, a la intensidad, a la forma y a otras texturas, además de otros aspectos de las propias alturas y duraciones. En este sentido se propone una teoría general que abarque una lectura nueva y más amplia respecto de todas sus posibilidades.

Por otra parte, el desdibujamiento de los límites entre lo mecánico y lo deliberado puede producir un avance en la comprensión de muchos aspectos de la cultura contemporánea, como la dualidad entre mecanicismo inconsciente y su postulación manifiesta y expresa planteada por la música minimalista (o en gran parte, por la música popular).

El original

Aun manteniendo el carácter de “forma fundamental”, “célula germinal” o “elemento generador” de la teoría tradicional, se deberán extender las posibilidades de los originales e incluir bajo esta denominación a todas aquellas estructuras que han cumplido con esta función y que, a veces, según los sistemas y estilos musicales y personales, se han designado de distintas maneras a lo largo de la historia de la música⁵

Entre ellos, se mencionarán, por el momento: el original de una célula rítmica o puramente rítmico, el de una célula melódica o puramente melódico o de sucesión de alturas, el original polifónico o formal y el original tácito.

El *original de una célula rítmica* se encuentra en muchas obras del barroco y aun de otros períodos. Contribuye al mantenimiento de la continuidad del pulso y de la métrica a través de una densidad cronométrica constante. Es importante para la personalización de algunas estructuras formales. Así, la obertura francesa involucra la repetición de la célula –

(5) Estos nombres son: andamento, antecedente, canto (cantus firmus, canto gregoriano, etc.), célula, comes, compás, consecuente, contrasujeto o contratema fijo, copla, coral, diseño, dux, esqueleto, estructura, figura, frase, grupo, guía, idea, inciso, leitmotiv, líder, melodía, modelo, motivo, movimiento, objeto, parte, período, pregunta, progresión, propuesta, pulso, ritornello, sección, serie, sujeto, tema, unidad formal.

negra con punto-corchea–; el minué, el movimiento casi constante en corcheas; el coral, sonidos iguales y más bien largos; etc. Este recurso es también común en la música popular y en la música culta de origen popular.

El *original puramente melódico* constituye solo un ordenamiento de alturas que se repiten de distintas maneras. En este tipo, entre otros, se debe incluir en la serie dodecafónica –u otras–, donde el original está formado por una sucesión de intervalos y sus posibles inversiones. “Una serie ordenada es, en este sentido, un motivo” (Perle, 1968; Schoenberg, 1951) o “toma el lugar de los motivos”, se constituye en “una especie de ‘almacén de motivos’” (Krenek, 1940)

El término *original polifónico o formal* se refiere a toda una parte resultante de la textura, formada por “la interrelación específica de más de un componente sonoro” (Berry, 1976) y, eventualmente, la estructura formal resultante de ella. Aun cuando puedan variar la cantidad de componentes intervinientes, sus interrelaciones y las estructuraciones formales, este original se diferencia de cualquier otro por ser siempre polifónico.

Si bien la teoría tradicional no lo destaca de esta manera, este original es muy frecuente en las obras tradicionales y su consideración es insoslayable para explicar y comprender la técnica del trocado⁶ En efecto, se llama trocado al cambio de orden o ubicación de los elementos intervinientes, en el sentido de superior–inferior o agudo–grave y viceversa. Es sólo aplicable a los originales que hemos denominado polifónicos, ya que sólo con dos o más elementos puede darse la “permuta” o “transferencia de roles” necesarias para constituirse en un trocado. (En este sentido el trocado es una variación)

Se debe admitir, además, la posibilidad de que el original sólo lo sea en el sentido de ser “la primera aparición” (Green) en una obra, y que a su vez remita a otro original fuera de ésta, como es el caso de las citas deliberadas, trozos enteros u originales “prestados” y reconocidos por el compositor como pertenecientes a otro, o más o menos deliberadas, elaborados sobre especies de originales “atmosféricos” que pertenecen anónimamente a una época⁷ o sobre pilares estructurales de otros origi-

(6) Aunque el trocado también es llamado contrapunto invertido, conviene reservar el término de inversión para referirse al movimiento contrario de los sonidos en sucesión. También se usa el término contrapunto doble, triple, etc. para designar el trocado de dos, tres, o más elementos.

(7) En cierto sentido, la elección de una métrica, velocidad, una subdivisión constante, indicadas o no

nales⁸ o aun, como expone Cooke, sobre la expresión en relación con la tensión o relajación producida por la sucesión de los intervalos del sistema (1959). En estos casos, la primera aparición en la obra sería una repetición de un original del que no se rinde cuenta o una repetición de un original *tácito* o *implícito*.

La copia

En cuanto a las *copias*, una teoría de la repetición como la propuesta debe superar los descuidos y las ambigüedades de la teoría tradicional que, aparte de la respuesta, deja con cierta confusión a las restantes copias que, incluso, según la exactitud o no de éstas respecto del original, pueden ser consideradas originales –temas o sujetos– o copias –respuestas. Se debe llamar copia a cualquier repetición de un original.

Estas copias pueden efectuarse a cualquier distancia interválica, ascendente o descendente o a cualquier distancia de entrada o de tiempo. Ante las grandes posibilidades de expansión de la distancia vertical, se deberán ampliar las escalas de medición de la teoría tradicional, ya que en muchos casos se torna engorroso y, fundamentalmente, poco significativo, aplicar la escala de medida interválica tonal, aun la que proviene de la escala cromática. Un criterio más pertinente, cuando sea necesario, es apelar al índice acústico.

En cuanto al intervalo de tiempo, se debe incluir la posibilidad de la copia separada por una distancia más grande de tiempo que la teoría tradicional no contempla y, dentro del *stretto*, que la respuesta entre si-

al principio de una obra, así como la elección de una escala o modo plantea una especie de patrón o modelo de ordenamiento de las duraciones y las alturas en la sucesión y en la simultaneidad –figuras de duración, acentuaciones, células rítmicas, movimientos jerárquicos, resoluciones obligadas, frecuencias de aparición de sonidos e intervalos, sucesiones armónicas triádicas, etc... En otras palabras, la elección de una sistematización que “establece y cumple una serie de expectativas que no es más que evidenciar el rol de cada nota en la definición de su lenguaje” (Cogan y Escot, 1976). Esta postura es la que sustenta Schenker en ambos aspectos: linealidad y armonía de estructuras fundamentales de la escala o modo de la obra. Lo mismo puede aplicarse a todos los sistemas convencionalizados y extenderse a los restantes parámetros: timbre, intensidad, textura y forma.

(8) En cierta manera los problemas de coherencia de estilo o de épocas no son más que una ampliación de este punto: copias más o menos deliberadas –o repeticiones, si se quiere– de originales que han dado buenos resultados.

multáneamente con el original, posibilidad sobre la que dicha teoría no es bastante clara.

El estudio de la repetición suficientemente separada del original, en otras texturas, juntamente con la valoración de los originales formales, permitirán apreciar formas más vastas que la fuga, la invención imitativa o el canon –que aparecen como únicas en los textos tradicionales– y extender una línea sin solución de continuidad entre éstas y otras formas polifónicas como la sonata, el lied o formas complejas como la sinfonía, el concierto y aun otras.

Dentro de esta categoría es necesario incluir las estructuraciones basadas en simetrías de todo tipo –áurea, Fibonacci, Lucas, arco– y las estructuraciones fractales. Estas formas, que constituyen “conjuntos recursivamente enumerables (...) son generadas (...) a partir de un grupo de puntos de arranque (axiomas)... o de versiones más simples de ello mismo (...) mediante la aplicación reiterada de reglas de inferencia” (Hofstadter), y “consiste en tener una estructura invariable a todas las escalas (...) de manera tal que una parte, por muy grande o muy pequeña que la escojamos, posee la misma topología que el todo” (Lévi-Strauss, 1993).

En este sentido sería importante, quizás, apuntar hacia una teoría de la forma estructurada sobre la base de la cantidad y calidad de las repeticiones. El espacio o intervalo vertical, la yuxtaposición o separación y las posibilidades de la variación, entre un original y su copia o copias, es lo que más incide en la creación de un “diseño (...) que da (...) apariencia y perfil (...) a la estructuración formal” (Salzer, 1962). Los nombres “exposición”, “contraexposición” o “exposición doble”, “triple”, “reexposición”, “episodio”, “divertimento” o “desarrollo”, “zona cadencial”, “introducción” y “coda”, o los nombres de “permanencia”, “cambio” y “retorno” o “recurrencia”, se refieren a distintas características o interrelaciones entre aspectos repetitivos y no repetitivos. En términos generales, toda forma es el resultado de la elección de una sucesión de estas partes entre todas las posibles.

Pero lo más sustancial de esta teoría es incluir todas las posibilidades de la variación respecto de las copias. La teoría tradicional concede que las copias pueden “ser literal u ocurrir en algunas de las formas de variación” (Piston). Pero cuando éstas superan un hipotético quantum se las separa del corpus de la repetición. A medida que se penetra en el s. XIX se “pueden hacer (...) cambios más radicales en los intervalos o el ritmo del

motivo ... (que conducen) ... finalmente ... (a que) el proceso de variación puede terminar en la formación de un nuevo motivo (...) verdadera función del desarrollo en música”, (pero se concluye que ello) “no está (...) estrictamente dentro del objetivo del estudio del contrapunto... (sino) de la variación motivica” (Piston). En otras palabras, a la variación no sólo se le quita toda relación con la repetición, sino que se la ubica con un peso semántico como opuesta a la misma.

Se deberán incluir, entonces, todos aquellos procedimientos que la teoría tradicional no termina de explicar o no contempla –en todos los órdenes: de las alturas, duraciones, intensidades, timbres, estructuraciones formales– y considerarlos como distintos caminos “para conformar y reconformar la similitud” (Cogan y Escot, 1976).

Por último, la posibilidad de estudiar la repetición en todos sus aspectos, llevará a la necesidad de tener que considerar algunos recursos especiales, como el bajo de Alberti, el bajo ostinato, el eco, el ostinato, el pedal –de un solo sonido o figurado– y la secuencia o progresión, que son considerados en la teoría tradicional como capítulos aparte –a veces antagónicos– y no se los puede apreciar en su dimensión de constituir distintas manifestaciones de un mismo fenómeno.

Estos recursos de la música de todas las épocas, poseen en común las siguientes características:

- a. involucran a ambos, el original y la copia,
- b. el original es una figura rítmico melódica, más o menos delineada,
- c. entre el original y su copia, y entre ésta y la siguiente, y así sucesivamente, hay yuxtaposición –o una corta separación. Pertenecen al tipo de recurrencia inmediata, o más o menos inmediata;
- d. las copias tienen variaciones mínimas respecto del original o no varían. Generalmente se encuentran ubicadas en la misma voz o instrumento y en el mismo registro,
- e. la sucesión producida por la repetición del original y sus copias se efectúa por un lapso suficientemente extenso como para percibirse “obstinada”.

La repetición en la recepción

Es importante, además, examinar un aspecto que la teoría tradicional no tiene en cuenta especialmente, aún cuando el mismo –como se verá– ha intervenido en la determinación de los elementos de la repetición. Nos referimos al aspecto de la recepción.

Generalmente, se aborda la repetición desde la creación–obra, es decir, a partir del trabajo de “colocación y manipulación” de los materiales musicales –no en vano la mayoría de los autores de los textos dedicados al tema, sino todos, son compositores– y se da por supuesto el aspecto de la recepción, del intérprete y del auditor⁹.

Los originales y sus eventuales copias –es decir, las repeticiones– pueden ser *perceptibles* o no *perceptibles auditivamente* .

Los perceptibles auditivamente son más o menos reconocidos –consientemente– y recordables por la simple audición de la obra. Generalmente, esta audición colabora con su individuación en la partitura.

En general, la mayoría de los textos tradicionales, al hablar del original, parecen hacer referencia sólo a este tipo: “característico, claro y fácil de comprender... (con) una base armónica sencilla”, “fácilmente reconocible y diferenciable” para que el oído pueda “separarlo y distinguirlo” (Erickson) y “que se define por su poder de independización” (Michels; Krehl, 1943). En este sentido, no es aventurado decir que a la teoría tradicional (sobre todo la correspondiente al sistema tonal del s. XVIII), le interesa la perceptibilidad auditiva del original y sus copias. Este hecho es corroborado por la utilización perseverante de algunos procedimientos que contribuyen con esta perceptibilidad, fomentando así la memorización y reconocimiento del original y sus copias. (Algunos de ellos, también se encuentran en la música de otras épocas):

1.

Los que pertenecen a la constitución o construcción intrínseca del original y sus eventuales copias:

- a. que constituya una figura “cerrada”, poseedora de un tratamiento rítmico–melódico coherente, conciso y con un movimiento cadencial completo “para que se imponga a la atención del auditorio” (Zamacois)¹⁰,
- b. que utilice una extensión media, “que no peque de excesivamente breve

(9) En general, el aspecto de la recepción es poco tenido en cuenta no sólo en la repetición, sino también en todas las dimensiones del hecho musical.

(10) En otros sistemas, liberados de la armonía modal, tonal o atonal, la condición de “cerrado” puede lograrse a través de otros recursos, como por ejemplo el registro –el descenso de los sonidos es más conclusivo que el ascenso–, la velocidad –la disminución de la densidad cronométrica–, etc.

ni extenso... (como para que no le resulten)... difíciles de recordar al oyente” (Zamacois),

c. que no varíe, o que tenga mínima variación. En otras palabras, que posea “una similitud estadística sensiblemente más elevada que las semejanzas parciales o de coincidencia que puedan haber con temas de otras obras...(o) una similitud estructural coherente con el espectro de variación encontrado en el estilo del compositor” (LaRue, 1989).

2

Los que pertenecen a la colocación del original y sus copias en el contexto en el cual se expone:

- a. presentarse solo, sin acompañamiento,
- b. en texturas poco densas y complejas,
- c. con repetición casi inmediata y mantenida por un lapso considerable,
- d. con algún cambio brusco en algún parámetro como el timbre, el registro, la intensidad, etc.,
- e. con cambio en la ubicación de la fuente sonora, tanto en vivo –en concierto– como en las grabaciones estereofónicas actuales.

50 | 51

Estos recursos contribuyen, para decirlo con palabras de la teoría de la Gestalt, a que se puedan determinar las “dos posturas (...) relevantes para la percepción de las propiedades de los objetos: (1) el fenómeno figura-fondo que distingue algún ‘objeto’ al cual podemos prestar atención (la figura), no obstante la presencia de una cantidad de otra información, la que es relegada por la percepción al fondo y (2) una serie de leyes de la organización perceptiva que intentan resolver las ambigüedades acerca de lo que es figura y fondo” (McAdams, 1987).

Esta necesidad manifiesta de perceptibilidad auditiva de la teoría tradicional es quizás la razón que explica las limitaciones cualitativas musicales e históricas de la imitación, con respecto a otros recursos de la repetición y a otras épocas musicales.

Los originales y sus eventuales copias *no perceptibles auditivamente* no son reconocidos por la audición. Pertenecen al entramado íntimo de la obra, son “descubiertos” en la textura a través del análisis de la partitura, guardando “sólo interés para el lector (...), no para quien la oye” (Zamacois).

A este tipo de original “sin una delimitación nítida (...)”, algo “sobre el cual se insiste y que carece de (...) precisión” (Zamacois, Kuhn) pertene-

cen, sintomáticamente, la mayoría de los originales atonales y dodecafónicos—incluso modales.

La perceptibilidad auditiva depende de las posibilidades del oyente, más allá de la constitución intrínseca que el original tenga o del contexto en que aparezca. La recepción del original —la posibilidad de que sea reconocible auditivamente— y aún la recepción de la repetición —la posibilidad de reconocer la semejanza entre un original y su/s copia/s—, no depende únicamente del aspecto compositivo o “poiético”, plasmado en una obra, sino de la estructura resultante de éstos en relación con su aspecto receptivo o “estésico” (Nattiez, 1990)¹¹. Esto incluye la experiencia y el procesamiento en la recepción, la posibilidad de encontrar eco en las representaciones internas del oyente o, como dice Copland, de que la obra sea, en cierta manera, “vuelta a interpretar, recreada en la mente” (Copland, 1952).

De hecho, estas posibilidades son fluctuantes según los individuos, las sociedades y las épocas, interviniendo en ello factores educativos, culturales, sociales y psicofisiológicos que determinan en todos sus aspectos los límites y alcances del reconocimiento en la audición y hasta la posibilidad de la misma.

En términos generales, y aun en la actualidad, los originales “tonales” parecen ser más fácilmente reconocibles, tornándose en verdaderas “figuras” jerarquizadas sobre el “fondo”, que los “no tonales”, que raramente son percibidos auditivamente aun por los más entendidos.

Los siglos de música tonal y la masiva difusión, sobre todo de música popular tonal, colaboran en la determinación de esta realidad y concomitantemente, al detrimento de la receptividad no tonal. Parece que, en lo que atañe a las posibilidades auditivas humanas actuales, éstas son directamente proporcionales al acercamiento o alejamiento del sistema tonal.

La misma suerte corre la repetición variada o la muy separada del original. A medida que se alejan, cualitativamente—con el recurso que sea—o en el tiempo, respecto del original, menos reconocible es su relación.

(11) Las posturas parciales de este tipo, incluyendo a la teoría de la Gestalt, son las que han llevado a considerar como “natural” lo que en realidad es producto de la psicogénesis individual y social. Ver también: John Blacking; Jean-Paul Despins: (1986) *La música y el cerebro*; Barcelona, Gedisa, 1994; Michel Imberty; Stephen McAdams; Jean Piaget: (1968) *El estructuralismo*; Madrid, Orbis, 1985.

En cuanto a la percepción visual, más que la auditiva, depende de las posibilidades del receptor, ya que supone la actividad de análisis y la familiarización con un sistema de lecto-escritura.

El “descubrimiento” visual del original en la trama interna de una obra puede influir sobre su percepción auditiva. Esto no ocurre con todos los originales no perceptibles auditivamente. En algunos casos, la visualización colabora con la comprensión de la obra ya que, “aun cuando las repeticiones sean complejas en extremo y difíciles de seguir, gracias a ellas tenemos la sensación de que existe un orden oculto” (Erickson), pero no con la audición de originales o, incluso, de la repetición.

Para estos originales se puede conjeturar –al estilo de la motivación expuesta por la escuela de Viena, entre otras– una percepción auditiva subliminal, inconsciente. La diferencia entre los originales perceptibles y los subliminales estaría dada por la imposibilidad de estos últimos de ser retenidos –de constituir una “figura”– y separados jerárquicamente del resto de la textura –el “fondo”– y consecuentemente de ser reconocidos.

Para concluir, y por lo antedicho, donde puede parecer que la repetición es un mecanismo omnipresente, cabría plantearse los límites de las posibilidades humanas o una prognosis de las posibilidades musicales, tanto compositivas, como interpretativas y auditivas, en relación con la repetición.

A las preguntas “¿cuán musical es el hombre?, ¿cuál es su naturaleza?, ¿qué límites tiene su desarrollo cultural?” (Blacking, 1973) habría que agregarle: ¿cuán repetitivo musicalmente es el hombre?, ¿cuánto de repetitivo hay en la naturaleza humana?, ¿es toda la música siempre repetitiva en algún grado?, ¿han dado resultado los intentos de algunas músicas cuyos autores han puesto de manifiesto, explícitamente, la necesidad de superar las sistematizaciones tradicionales, o han caído en la repetición en algún aspecto?, ¿puede el hombre superar los límites impuestos por la repetición o se debe asentir con Tarde, que aun las mismas innovaciones “son, la mayor parte de las veces, combinaciones de ejemplos anteriores” (1897)?

Si la necesidad de unicidad y coherencia subyacente a la repetición de todas las épocas, padece, en la teoría tradicional, los atributos algo “determinista, reversible, lineal” y universal –quizás transferenciados de la ciencia moderna–, habría que contraponerle una visión más acorde con

el fin del milenio, donde “lo casual y lo irreversible desempeñan un papel en todos los niveles... (y) obliga a utilizar una serie de nuevos conceptos: bifurcaciones, no linealidad, fluctuaciones” (Prigogine, 1983). Tal vez, entonces, las preguntas deben ser acerca de su significación. Para decirlo con palabras de Hofstadter, “¿cuándo dos cosas son similares?, ¿cuándo una cosa no es siempre la misma?” o ¿es la significación (tan) inherente a la actividad, como para tornarse en una especie de “significación objetiva” cuyo contenido sea unicidad, coherencia, centralidad, uniformidad, estabilidad; que plantee una cuestión de “lógica interna (...) universalmente compulsiva, que su significación pueda extenderse hasta las galaxias”?, o con palabras de Lévi-Strauss, ¿constituye la repetición, así planteada, una reducción de sus diferentes transformaciones a un mismo tipo de “estructura invariante básica”, como ocurre con las reglas del matrimonio y de los mitos?, o con palabras de Freud, ¿es la repetición en música una manifestación más de esa “compulsión a la repetición (...) impulso propio de lo orgánico animado ... (que procura el) ... restablecimiento de un estado anterior”? (1913).

Preguntas similares a las antedichas, en el orden musical, desde la psicología de la Gestalt, el estructuralismo y la lingüística, hasta la psicología cognitiva, han dado lugar a un vasto cuerpo de conocimiento que postula, en rasgos generales, la existencia en el ser humano de una especie de “innatismo y universalidad (de las) capacidades o competencias musicales...(que son) independientes del aprendizaje...(y) común a todos los sistemas musicales”, condicionados biológicamente. De esta manera se explicarían la persistencia –o repetición– respecto de ciertas “formas elementales universales” y de ciertos procedimientos que, como la “variación”, pueden desarrollarse sobre esas “estructuras prototípicas” (Imberty, 1995).

Bajo esta luz, y a la par de otras cuestiones musicales, se debería contemplar la repetición, lo que contribuirá no sólo con su ubicación o reubicación, sino también, con una mayor comprensión del corpus de la música –pasada, presente y futura.

Bibliografía

- Atkisson (H.),
Basic counterpoint, McGraw-Hill Book Company, New York, 1956.
- Berry (W.),
Structural functions in music, Dover, New York, (1976) 1987.
- Blacking (J.).
How musical is man?, Faber and Faber, Londres, (1973) 1976.
- Blanquer (A.),
Técnica del contrapunto, Real Musical, Madrid, 1974.
- Cogan (R.) y Escot (P.).
Sonic design. The nature of sound and music, Englewood Cliffs, Prentice Hall, New Jersey, 1976.
- Cooke (D.),
The language of music, Oxford University Press, New York, (1959) 1989.
- Copland (A.),
Música e imaginación, Emecé, Buenos Aires, (1952) 1955.
- Erickson (R.),
La estructura de la música, Vergara. Barcelona, (1955) 1959.
- Fischer (E.).
La necesidad del arte, Península, Barcelona, 1973.
- Freud (S.).
Obras completas, Amorrortu, Buenos Aires, (1960) 1991.
- Green (D.),
Form in tonal music. An introduction to analysis, Holt, Rinehart and Winston, Inc., U.S.A., 1965.
- Guillaume (P.),
Manual de psicología, Paidós, Buenos Aires, 1965.
- Hofstadter (D.).
Goedel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle, Tusquets, Barcelona, (1979) 1992.
- Imberty (M.).
"Réflexions sur la psychologie cognitive dans les études musicales", *Musurgia, Analyse et Pratique Musicales*, Vol. II, Num. 4, Eska, París, 1995.
- Kennan (K. W.).
Counterpoint based on eighteenth century practice, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, New Jersey, 1972.
- Krehl (S.).
Fuga, Ed. de su autor, Barcelona, (1930) 1943.
- Krenek (E.).
Studies in counterpoint based on the twelve-tone technique, G. Schirmer, U.S.A., 1940.
- *Tonal counterpoint in the style of the eighteenth century*, Boosey & Hawkes, U.S.A., 1958.
- Kuhn (C.),
Tratado de la forma musical, Labor, Barcelona, (1989) 1992.
- Larue (J.).
Análisis del estilo musical. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la

- armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal, Labor, Barcelona, (1989) 1993.
- Lévi-Strauss (C.),
Mirar, escuchar, leer, Ariel, Buenos Aires, (1993) 1994.
- McAdams (S.),
"Music: a science of the mind?", *Contemporary Music Review*, Vol. 2, 1987.
- Michels (U.),
Atlas de música I, Alianza, Madrid, (1977) 1982.
- Nattiez (J.J.),
Music and discourse. Toward a semiology of music, Princeton University Press, New Jersey, 1990.
- Neubauer (J.),
La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII, Visor, Madrid, (1986) 1992.
- Perle (G.),
Serial composition and atonality. An introduction to the music of Schoenberg, Berg and Webern, Faber and Faber, Londres, 1968.
- Piston (W.),
Counterpoint, W. W. Norton & Company, New York, 1947.
- Pousseur (H.),
Música, semántica, sociedad, Alianza, Madrid, (1971) 1984.
- Prigogine (I.),
¿Tan solo una ilusión? Una exploración del caos al orden, Tusquets, Barcelona, (1983) 1993.
- Salzer (F.),
Structural hearing. Tonal coherence in music, Dover, New York, 1962, (Hay versión en español).
- Schoenberg (A.),
El estilo y la idea, Taurus, Madrid (1951) 1963.
- Soderlund (G. F.),
Direct approach to counterpoint in 16th. Century style, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, New Jersey, 1947.
- Soler (J.),
Fuga. Técnica e historia, Antoni Bosch, Barcelona, 1980.
- Tarde (G.),
Estudios sociológicos. Las leyes sociales. La sociología, Assandri, Córdoba, (1897) 1961.
- Toch (E.),
La melodía, Labor, Barcelona, (1923) 1989.
- The shaping forces in music. An inquiry into nature of harmony, melody, counterpoint, form*, Dover, New York, (1944) 1965.
- Zamacois (J.),
Curso de formas musicales, Labor, Barcelona, 1971.