

N. B. La dirección de correo electrónico del autor es ahora
alanbelkinmusic@gmail.com

Please note that the email address of the author of this booklet has changed. It is
now alanbelkinmusic@gmail.com.

Alan Belkin, compositor

Sobre Ideas Musicales

(traducción: Luis Hernández Mateo)

Para él, siempre empezaba con la visión de alguna persona o personas que rondaban a su alrededor, requiriéndole como personaje activo o pasivo, solicitándole solo por que existían y por lo que eran. El los observaba, de aquella manera, como “disponibles”, los veía en función de las posibilidades, de las complicaciones de la existencia, y los observaba vívidamente, pero debía encontrar la relación adecuada con ellos, aquella que especialmente les hiciera hacerse notar; debía imaginar, inventar y seleccionar y unificar las circunstancias más útiles y favorables para la propia percepción de aquellos seres, así como las complicaciones que más probablemente presentarían y sentirían. (Henry James, en el prefacio de Retrato de una Dama, refiriéndose a Ivan Turgeniev).

Introducción

En su ensayo titulado “Música Nueva, Música Anticuada, Estilo Idea”, escrito en 1946, Schoenberg empieza con la siguiente afirmación (Style and Idea, Selected Writings of Arnold Schoenberg, ed. Leonard Stein, London, Faber and Faber, 1975, p. 113):

Los tres primeros conceptos (es decir: Nueva Música, Música Anticuada y Estilo) se han utilizado ampliamente en los últimos veinticinco años, mientras que no se ha dicho mucho al respecto del cuarto: Idea.

Sesenta años más tarde, la situación no ha variado sustancialmente: se pueden leer eternas discusiones sobre lo que se considera actualmente moderno o anticuado, sobre cuestiones de estilo, pero rara vez se encuentra una discusión sobre las ideas musicales como tales. Para ser claros: no se está hablando aquí de ideas sobre música, sino de ideas en la música, es decir, en el tono, timbre, ritmo, etc...

Los motivos por lo que esto es así son sencillos de determinar. En primer lugar, el debate sobre ideas musicales en este sentido requiere mucha más experiencia real en la escritura de música que la que poseen la mayoría de los redactores. En segundo lugar, resulta apropiado para la propaganda estética y para los feudos que, por desgracia, alimentan cierto tipo de escritos sobre música.

Pero para un compositor real, una vez que su oficio se ha consolidado, el reflexionar sobre la cualidad y las implicaciones de sus ideas musicales resulta primordial en su arte. Sin embargo, estas cuestiones no se pueden resolver mediante el debate verbal, sino mediante la composición musical, la escucha

de música, explorando posibilidades musicales; en una palabra, a través del pensamiento musical.

En este ensayo, espero clarificar un proceso fundamental en la composición, pero ignorado con demasiada frecuencia. (Y, con frecuencia también falta en la enseñanza de la composición). Mi intención es pedagógica, no filosófica: pretendo complementar la literatura disponible sobre la técnica de composición, añadiendo material, en general, desconocido. No voy a propugnar teorías complete. Dada la escasez de literatura sobre esta material, simplemente intentaré llevar a cabo una contribución útil.

Como en mi otros libros disponibles en la red, mi discurso se concentra en el arte musical occidental. También evitaré cuestiones relacionadas con la música programática o con la música más texto, salvo en los casos en los que una idea musical (cualquiera que sea su fuente de inspiración) puede proporcionar el impulso definitivo para una obra primariamente musical.

Nuestro debate se centrará en dos aspectos: ¿qué interés conlleva una idea musical?, ¿de qué forma determina la idea la forma de la obra? Estas preguntas no son independientes una de la otra, de hecho, con frecuencia es imposible separar una idea musical de cómo se ha desarrollado.

La literatura al respecto es escasa. Aparte del ensayo mencionado de Schoenberg, y algún otro escrito de su autoría, que se discutirá posteriormente en detalle, y un pequeño libro de Roger Sessions (*The Musical Experience of Composer, Performer, Listener*, Atheneum, New York, 1968, p. 43 ff., en adelante referido como ME), las mejores aproximaciones son los bocetos de los propios compositores. Examinando los borradores de maestros como Bach, Beethoven, Wagner, etc., y poniendo atención en el progreso hacia la forma final (en la misma pieza), se pueden aprender algunos de los criterios de estos maestros en relación a la característica musical.

Como dice Sessions, respecto a Beethoven:

En realidad, una fascinación especial en sus borradores, es la forma en la que sucesivas transformaciones de una idea conserva siempre y, de hecho, intensifica progresivamente, las características esenciales de dicha idea. (ME, p. 54.)

La literatura teórico-analítica aborda en muy rara ocasión los criterios sobre la calidad de las ideas musicales, e incluso menos frecuentemente el cómo una idea determinada influencia y/o decide la forma final de la pieza, excepto en los casos obvios de derivaciones motivicas y, en algunos tipos de música más reciente, en los casos en que existen puntos armónicos en común entre los acordes y la línea melódica. Aunque estas conexiones pueden ser interesantes, habitualmente dicen poco o nada sobre cómo o por qué una obra resulta atractiva para el oyente. Para el compositor, sin embargo, el hecho de encontrar la forma que causará mayor impacto en el oyente resulta de importancia capital.

Como ejemplo preliminar, existen varios análisis sobre las fugas de Bach en El clave bien temperado, pero casi ninguno aborda cómo el diseño a gran escala de una determinada fuga se relaciona con su sujeto. La derivación motivica a partir del tema es, por supuesto, importante, y habitualmente fácil de observar, pero la derivación motivica no aporta nada sobre la organización temporal de la pieza. Aunque sería exagerado plantar que la forma de la fuga complete se puede deducir desde su sujeto, existen, sin duda, conexiones entre el carácter y la estructura interna de un tema y la consiguiente construcción de la fuga.

Por ejemplo, el tema y el contrasujeto de la gran fuga en Si menor, que es la pieza final del Libro I del Clave Bien Temperado, implican, debido a su longitud y complejidad, que la continuación de la pieza será también larga y elaborada, que su armonía contendrá muchas apoyaturas cromáticas y modulaciones cromáticas. Los saltos aumentados y disminuidos, tan evidentes en el sujeto y en el contrasujeto, necesariamente va a precisar un contrapunto anguloso, con altibajos. Este material sugiera una fuga muy dramática e intensa. También, como contraste, necesitará algún episodio más simple, quizá más diatónico, posiblemente para volver varias veces al contrapunto anguloso, como es habitual en Bach, para permitir al conjunto “respirar”.

Para compararlo con un caso muy distinto, fijémonos en la primera fuga en el mismo volumen de El Clave Bien Temperado, en Do mayor. El sujeto se reconoce inmediatamente como susceptible de multitud de imitaciones tipo canon; la suavidad de su diseño y su diatonicismo directo sugieren un estilo más calmado, por lo que requerirá mucho menor cantidad de fuertes contrastes en su desarrollo: tales contrastes podrían ensombrecer el tema. Este sujeto corto sugiere también que la pieza no será muy extensa.

Para que estas deducciones no parezcan obvias o sin importancia, es apropiado recordar al lector que varias escuelas de enseñanza de la fuga, como por ejemplo la escuela francesa, requieren que **todas** las fugas sigan el mismo patrón exacto de entradas, modulaciones, episodios, strettis, etc... Mientras que una planificación tan estricta puede ser útil para un principiante, el concepto de que todos los sujetos deben desarrollarse exactamente del mismo modo es una farsa para la composición real e imaginativa. De igual modo, pedir a los estudiantes que escriban una sonata estándar, sin referencias a lo que el material supone, es una tarea mecánica, y no conduce a un pensamiento artístico.

Como contraste a estos procedimientos rutinarios, las composiciones más personales y con mayor fuerza, siempre conllevan cierta determinación e individualidad. Contienen ideas sorprendentes y memorables, y explotan lo que es más interesante y característico de esas ideas hasta el máximo, dando lugar a muchos puntos cruciales en lo que será más destacado del subsiguiente desarrollo.

La Idea Musical: Fundamentos

Definir lo que constituye una idea musical no es sencillo, en parte porque es imposible predecir lo que un compositor creará en el futuro. Aquí sugeriremos algunas líneas de pensamiento del pasado que han resultado útiles para los compositores.

Comencemos con los escritos de Schoenberg sobre el sujeto. Su interés al respecto se desarrolló durante la mayor parte de su Carrera. Se refiere al mismo, en diversos sitios, con mucha frecuencia. Además del ensayo mencionado anteriormente, Schoenberg discute la idea musical con más detalle en sus obras sobre forma musical (lo que implica, lógicamente, que una idea musical no puede separarse de su presentación formal).

Sus dos principales fuentes, disponibles para nosotros, son:

- Una recopilación reciente de un proyecto de libro no completado: *The Musical Idea, and the Logic, Technique, and Art of its Presentation*, editado, traducido, y comentado por Patricia Carpenter y Severine Neff, Columbia UP, NY, 1995. (en adelante: TMI)
- Su libro de texto para estudiantes Americanos: *Fundamentals of Musical Composition*, editado por Gerald Strang y Leonard Stein (Faber, London, 1967)

Aunque nuestro principal propósito aquí no es realizar una crítica de los escritos de Schoenberg, es importante señalar sus puntos de referencia. De acuerdo con Richard Taruskin en *The Oxford History of Western Music* (Oxford University Press, New York, 2005, vol. 4, p. 52 ff), Schoenberg estuvo fuertemente influenciado por las ideas de Swedenborg, en lo que se refiere a la unidad mística. Carpenter y Neff también mencionan con frecuencia la tendencia de Schoenberg a percibir las formas musicales en términos orgánicos: ellos lo llaman “organicismo” (TMI, p. 121).

A pesar de los ocasionales indicios tentadores (por ejemplo, en un punto en TMI hay una página en blanco titulada “Sonoridad como elemento formativo y medios de coherencia”), y su propia composición experimental basada principalmente en la fluctuación de la tonalidad de los colores, *Farben* op. 16, Schoenberg, en la mayoría de sus discusiones y análisis, sigue la tradición tardo-romántica y utiliza el término “idea musical” para significar una forma básica (*Grundgestalt*) temática-motívica, a partir de la que se desarrollan todas las formas motívicas en una obra.

Por supuesto, existe una razón de peso para fijarse en los motivos: por definición, un motivo es una unidad corta y fácilmente recordable. Considerando la memoria como la facultad mental que nos permite percibir la forma musical en primer lugar, el hecho de que sea fácilmente recordable constituye un lógico punto de partida para la forma musical.

Aún más, los motivos son susceptibles de muchos grados de variación, desde los cambios más evidentes y elementales, hasta las transformaciones

esotéricamente más extremas, solo perceptibles para la vista. Por supuesto, los aspectos de una idea musical que son fácilmente audible siempre deben sustentar la primacía. Ninguna pieza llega a ser exitosa solo o principalmente por las conexiones motivicas sutiles: por definición, ¡éstas no son recordables! Mientras que la experiencia de un entendido en la materia puede, quizá, aumentar con el reconocimiento de esas conexiones sutiles, nunca podrán suplantar las estructuras audiblemente destacadas, ya que estas últimas son las que el oyente normalmente sigue. Dicho de otro modo, si la idea musical de una pieza no se hace claramente evidente y audible, puede no tener significado alguno para el oyente. Los detalles más sutiles deben afianzar el efecto de lo que es más evidente, en caso de que deban tener alguna utilidad. (Nuestra insistencia en la importancia de lo evidente hace, quizá, que sea el momento oportuno de comentar algunos conceptos como la “música atemática”. Mientras que es, con seguridad, posible construir música sin temas según el patrón tradicional, estas consignas son profundamente desorientadoras. Por un lado, describen lo que no es la música, en lugar de lo que es. En segundo lugar, tratan los temas como características superficiales que pueden eliminarse sin efecto alguno, ¿por qué no? Y, lo más importante, ¿qué es lo que se pondrá en su lugar en la arquitectura musical?).

Volviendo a Schoenberg: como pensador incansable, reconoció algunos de los problemas en relación a su fijación excesiva por los motivos. Afirma, en TMI:

Por tanto, es mi aseveración que al menos un movimiento, si no la obra completa, se forma desde un motive simple. Podría demostrar esta aseveración con muchos ejemplos, pero muchos otros se resistirían tenazmente elucubraciones como: aquí ya no lo percibo, o aquí hay simplemente otras reglas de la obra que son desconocidas para mi. (P.91)

Quizá por esta cuestión, Schoenberg (en otro momento) propone las siguientes nociones:

Cada nota que se añade a una nota inicial contribuye a que el significado de esa nota sea dudoso. (S+I, p.123)

y,

A través de la conexión entre notas de diferente altura, duración y stress (¿intensidad?) [Nota: el interrogante es del propio Schoenberg], se llega a una tensión; un estado de reposo tiene lugar como contraste. (TMI, p. 103)

La frase es una formulación atractiva, ya que implica que el comienzo de una pieza crea tensiones que el resto de la pieza desarrollará para resolver.

Sin embargo, yo propugno una aproximación ligeramente distinta. Yo considero un buen comienzo aquel que crea **interrogantes** para el que escucha. Por “interrogantes” doy a entender una combinación de expectativas y de incertidumbre para el oyente. El equilibrio entre estos elementos es crítico: demasiada previsibilidad conduce al aburrimiento, demasiada incertidumbre resulta simplemente un caos, haciendo imposible que el oyente encuentre

conexiones significativas entre los eventos, que le permitan desarrollar expectativas sobre la continuación.

Algunos ejemplos clarificarán estos aspectos, y también demostrarán cómo uno puede mejorar una simple idea musical.

Ej. 1: una simple escala en Do mayor, en negras. Musicalmente no tiene gran interés porque no se le deja al oyente deseo alguno de continuar, tras la resolución tonal y rítmica de la nota final.



Ej. 2: se aumenta la desorganización de forma considerable. Aparte de que las notas duran lo mismo y de que se limitan a una escala de Do mayor, no existe un patrón discernible. Este ejemplo también posee poco interés musical, ya que crea muy pocas expectativas coherentes.



Ej. 3: similar al ejemplo 2, pero en el ámbito del ritmo. De nuevo, el resultado es sencillamente demasiado impredecible, resulta difícil de recordar, y prácticamente imposible para el oyente percibir conexiones coherentes.



Ej. 4: mantiene la direccionalidad global (escala Do mayor ascendente), pero ahora los detalles de la línea ascendente son mucho menos obvios. Permitiendo al oyente desarrollar algunas expectativas sobre la continuación en cada punto (notas de duración equivalente, línea ascendente, escala de Do mayor), pero añadiendo un ligero grado de imprevisibilidad, el ejemplo gana en interés musical.



Ej. 5: incorpora un paso importante en la intensificación musical de la idea. Al definir un tempo y especificar la dinámica, junto con un motivo fácilmente reconocible resultado de la repetición rítmica de las notas, así como una articulación consistente, se logra una impresión más fuerte y recordable para el oyente. También, al existir una pausa al final del primer compás, seguida de

una reiniciación del patrón, este ejemplo contiene un fuerte contraste interno, sin llegar a ser caótico. Esta versión comienza a aproximarse al tema real: exige una continuación.



Ej. 6: el tema implícito en el ejemplo 5 se hace más personal. En vez de una mera escala en Do mayor, la línea ascendente contiene elementos interválicos más característicos. La repetición hace que la idea sea más recordable también. Mientras que el patrón rítmico es aún perceptible, la irregularidad en la presentación del motivo añade una mayor tensión. Esta versión no solo demanda una continuación, sino que sugiere también más posibilidades para un espectacular desarrollo, como resultado de sus tensiones internas armónicas y rítmicas.



Exploremos un poco las posibilidades de la idea en esta forma:

- El silencio en el compás número 2 podría tomar posteriormente distintos patrones: podría repetir el principio, podría moverse a otras regiones armónicas, podría cambiar su esencia de forma inesperada, e incluso el recurso sería más potente si el oyente ya ha percibido la forma original del tema y se le ha proporcionado una expectativa de continuación.
- La pausa también sugiere la posibilidad de una escritura canónica, imitativa, o un desarrollo dialogante consigo mismo, con distintos timbres y/o registros.
- Las notas repetidas hacen que la inversión sea útil y claramente audible como derivada del motivo.
- El tema podría presentarse, entero o parcialmente, con otras características, por ejemplo scherzando, cambiando el tempo y la articulación. (Esto es comparable al personaje de una novela, al que encontramos en distintos estados de humor y situaciones).
- Podríamos concentrarnos en las notas repetidas para crear una especie de nota pedal insistente, que acompañara otro material.
- Los saltos podrían incrementarse y, de este modo, hacerse más dramáticos.

De forma deliberada he señalado aquí algunas de las posibilidades menos evidentes, es decir, distintas a la simple continuación para elaborar otra frase o dos en la misma línea, ya que el construir una pieza grande requiere fuertes contrastes, y vueltas interesantes a la forma. Hay que darse cuenta de cuántas

posibilidades surgen del hecho de que el contorno global del tema no es llano. Las rupturas permiten las sorpresas.

Ej. 7: retomando el tema yendo más lejos en el ámbito de la variación interna. Ahora también se define el timbre, reforzando el contraste. Basándose en el mismo contorno que los ejemplos previos, el mayor contraste ofrecido aquí da una sensación de que la obra va a presentar cierto conflicto dramático; también, probablemente, requerirá más tiempo para desarrollar las tensiones del tema.



Nuestra discusión hasta el momento sugiere unos cuantos criterios útiles para evaluar una idea musical (temática). Los criterios dependen primero del tipo de pieza que el compositor quiere escribir: un vals requiere un tipo de idea distinto de un final sinfónico. En particular, el tamaño y el rango emocional de una pieza están conectados con el grado de contraste interno de la idea: cuanto más rica en contrastes internos, la pieza requerirá un mayor desarrollo para interconectarlos de forma convincente, y para desarrollarlos completamente.

Y segundo, una idea musical debe ser recordable, y así ser relativamente fácil de aprender para el oyente. Debe ser lo suficientemente simple para asimilarla rápidamente (es decir, no sobrecargarla con información muy distinta). Normalmente, esto implica algún tipo de repetición.

Tercero, debe causar expectativas al oyente. Como ya se ha mencionado, esto requiere un equilibrio entre lo predecible en su línea esencial, y lo impredecible en los detalles.

Ideas No Temáticas

¿Y respecto a las ideas musicales que no se limitan a temas y motivos? De nuevo, Schoenberg:

Yo mismo considero la totalidad de una pieza como la idea (S+I, p. 123)

Esto resulta sugerente, pero ambiguo. En realidad, aunque Schoenberg invierte mucho tiempo discutiendo los procesos formales que se aplican a las diferentes partes de una pieza (exposición, desarrollo, transición, etc.) no dice nada

particular respecto a cómo varían dependiendo de una idea en concreto. Pero esto es una cuestión de suma importancia.

Quizá una mejor manera de formular el concepto de Schoenberg sería: la idea y su desarrollo son inseparables. Algunos aspectos del desarrollo son fácilmente deducibles del punto inicial (tema/motivo), mientras que otros pueden no serlo. El encontrar el camino correcto para llevar una idea hasta su liberación, cómo conducirla de la forma más efectiva, cómo mostrarla en todas sus facetas..., estas son las partes de la composición en sí misma. En realidad, nos llevan de nuevo al significado etimológico de la palabra: “componere”, poner las cosas juntas.

Sessions:

A veces [...] una de las ideas musicales más importantes, en un sentido básico y motivador, puede no ser incluso un fragmento temático, sino alguna característica dentro del gran diseño[...] (ME, p. 44-5).

Una de las maneras frecuentes y relevantes en las que una idea musical se puede desarrollar, yo la denomino “tomar una nueva dirección”. (Hay que darse cuenta que esta técnica no excluye el uso de temas/motivos).

Tomemos un ejemplo bien conocido: el primer movimiento de la 5ª sinfonía de Beethoven. En el compás 21 la orquesta se para de forma abrupta, dejando a los primeros violines arrastrando una simple nota; casi parece como un error. Sin embargo, este gesto tiene importantes consecuencias en la recapitulación. El material inicial está ahora acompañado por partes más consistentes en los vientos, culminando en la misma nota mantenida (compás 268), en este caso en el oboe. Esto florece en una pequeña frase tipo adagio en solo. Este contraste inesperado crea una profundidad emocional, especialmente tras un largo e incesante golpeo del motivo repetido de ocho notas. El hecho de que este momento ha sido preparado por el evidente interrogante incluido primero en el compás 21 por los violines, hace su significado más profundo. Estimula la memoria al mismo tiempo que propone una nueva dirección musical y emocional. Este peculiar idea musical, aunque no forma parte de ninguna *Grundgestalt*, incrementa enormemente la riqueza emocional y la unidad del movimiento.

Otro ejemplo de distinto tipo: el movimiento lento del Concierto para piano nº 4 de Beethoven. Es un caso interesante, porque la idea aquí consiste en la alternancia de caracteres, que se turnan desarrollando el movimiento completo. Al principio, la orquesta (cuerdas solo) interpretan una figura brusca, con staccato y notas punteadas, con fuerza, en octavas. El piano, en contraste, suena lírico, sostenido, tristemente desvaneciéndose (un maravilloso ejemplo de Beethoven utilizando algo muy básico hasta su efecto máximo: la resonancia naturalmente decreciente del piano). Mientras la armonía del piano se va haciendo más lastimera, añadiendo apoyaturas, etc., las frases orquestales se acortan y se van calmando hasta reducirse finalmente a dos notas exclamativas. Cuando la orquesta comienza a interpretar acordes, es en pizzicato, acompañando a la escritura más florida del piano, ahora con arpeggios

y con apoyaturas. Tras una corta cadenza en el piano, la frase final de la orquesta finalmente suena armonizada, sostenida, en arco, con el motivo original punteado ahora relegado al contrabajo (esta observación es de Tovey, en su *Essays in Musical Analysis*, Vol. 3, Oxford University Press, London, 1963, p. 81). El piano y la orquesta comparten en el final el motivo simple. El efecto, en su conjunto, es el de la orquesta (como grupo) empatizando por fin con el piano (el individuo); el impacto emocional es enorme. La primera confrontación ya resulta potente, pero la evolución de la confrontación hasta la empatía es sobrecogedora. La idea de este movimiento, por tanto, no se limita a la construcción motivica, sino más bien (en el marco de un concertó) se amplía a la forma en que el solista interactúa con la orquesta.

Aún otro ejemplo con un tipo muy distinto de desarrollo: el prelude y fuga en Mi menor para órgano (Wedge) de Bach. El sujeto de la fuga es armónicamente rico, y melódicamente simétrico, aunque de una forma mecánica. (El contrasujeto es la voz inferior en el ejemplo).



Este material se desarrolla durante dos páginas, en un modo típicamente de fuga (si es que la palabra “típico” puede aplicarse a un contrapunto de tanta fuerza). Tal como uno esperaría desde la línea cromática del sujeto, la armonía no descansa, explorando las posibilidades cromáticas inherentes en el sujeto, y las líneas van creciendo en intensidad hasta un clímax potente.

Entonces, con su acorde final, la fuga se disuelve en una figuración tipo tocata. A diferencia de las obras históricas precedentes (Buxtehude), aquí no hay pausa, no hay cambio de tiempo, correspondiente al cambio radical de textura. De forma clara **no** se está empezando otro movimiento. La nueva sección, sin embargo, continúa sorprendiendo. Bach ahora alterna la nueva figuración, menos contrapuntística, con fragmentos de la fuga precedente, en un diálogo estilo concertó. El contraste entre los dos es dinámico, más que estático. Esta sección media alcanza un gran clímax sobre un pedal de dominante, el cual, utilizando material de la fuga original, conduce fácilmente de nuevo a una repetición literal del mismo, redondeando el movimiento.

Un movimiento tan híbrido no está contenido de ningún modo en el sujeto de la fuga. Es como si Bach hubiera dicho “¿Y qué si...?” y, viendo la posibilidad de una arquitectura a gran escala, simplemente permitió que sucediera. La parte realmente dura de la composición de un híbrido como este es, sin embargo, lograr el equilibrio perfecto entre los diversos elementos. Por ejemplo, hay que darse cuenta como:

- Las alteraciones entre las dos texturas ocurren siempre en momentos significativos: cadencias o clímax.

- El espaciamiento de los distintos climas está perfectamente proporcionado.
- La simetría simple del da capo final es exactamente el colofón ideal para la riqueza dramática del conjunto.
- Elaborar el Preludio a partir de una (más normal) estructura tipo concertó, propicia enormemente la gigantesca fuga.

Todas estas decisiones dan fe de la imaginación arquitectural de un gran maestro. Cualquiera que intente imaginar la continuación desde cualquier punto a mitad de la obra, rápidamente descubrirá lo **nada** evidente que sería. Sólo un gran compositor podría haber escrito un comienzo en forma de fuga, un desarrollo posterior usando la gran forma de tocata tan intensamente, y con tal audacia, como solo Bach lo consiguió.

La idea para la sección de la tocata, aunque no se deriva del sujeto de la fuga, es tan poderosa en su desarrollo que toma el control de la forma, crea una riqueza emotiva y musical impensable de otro modo, y lo hace de una manera que parece, retrospectivamente, absolutamente inevitable. (Se nos ha dicho que Bach escuchaba temas interpretados por improvisadores y podía predecir lo que haría con ellos; ¡seguramente esta obra va más allá de cualquier predicción!).

¿Representa todo esto el completo desarrollo de estas ideas? Posiblemente no: hay muchos ejemplos en Bach de grandes obras ya compuestas y refundidas en distintas formas (música para violín que se convierte en música para teclado, música para teclado que se convierte en cantatas, etc.) lo que sugiere que si Bach hubiera sentido inclinación, o hubiera tenido ocasión, probablemente habría hecho algo más con esto, posiblemente aún más grandioso. Mi punto de vista aquí es que las derivaciones de un *Grundgestalt* son solo una, justamente aspectos evidentes de esta obra maestra; los otros aspectos de la misma son mucho más complejos de categorizar.

Es sencillo encontrar muchísimos ejemplos de ejemplos semejantes, pero todos demuestran lo que es posible cuando uno piensa en términos de la simple relación entre momentos importantes, a lo largo de un espacio considerable, más que limitarse uno mismo a las consideraciones de la derivación motivica o armónica. Tales ideas son concretas, en el sentido de que no se pueden transferir a ningún otro material musical: el compositor percibe una posibilidad de engrandecer y eso llega a ser un punto culminante de la pieza.

Dejando a un lado el concepto de *Grundgestalt*, o aceptando al menos su menor importancia, podemos llegar a una conclusión importante: en cuanto a la forma musical, dado que es temporal y necesariamente secuencial, **la conexión es más importante que la derivación**. El modo en que el material se prepara y se conduce (en una palabra: transiciones) tiene todo que ver con su efectividad. Aunque he escrito previamente sobre esta materia (ver mi libro "On Musical Form"), conviene repetirlo aquí. El dejar a un lado temporalmente la carga relativa a la derivación temática/armónica permite al compositor pensar

sobre el destino de sus ideas musicales de un modo mucho más poderoso y emotivo.

Sessions lo refleja muy bien:

La idea musical [...] es, entonces, el elemento que da a la música su característica esencial, y también me he referido a ella como el "punto inicial de de un entrenamiento musical de pensamiento vital". (ME, p. 52-3)

Este tipo de pensamiento no es infrecuente en la práctica, pero, ¿por qué es tan raro en la pedagogía musical?

Sorpresa

Un último aspecto: el director de cine alemán Werner Herzog afirma (*Herzog on Herzog*, Ed. by Paul Cronin, Faber and Faber, London, 2002, p. 163):

Siempre es la sorpresa y aquellas cosas que no casan perfectamente en una historia (las imágenes inexplicables o los giros en un relato) los que nos hacen estar pendientes y los que se recuerdan. En ocasiones, yo introduzco una escena o un "flash" en una película que podría parecer no tener relación, y sin embargo puede ser fundamental para la comprensión de la historia cuando nos la cuentan.

La preocupación de Herzog en relación al misterio, como elemento engendradora de lo que es más memorable, es algo muy próximo a mi pensamiento. Por supuesto, la frase clave aquí es "podría parecer no tener relación". La dificultad estriba en encontrar algo que parezca inesperado, pero que, sin embargo, definitivamente encaja en el contexto y, en realidad, **enriquece** el conjunto. Aunque la primera impresión puede ser de sorpresa, incluso desorientación, posteriormente (y aquí es donde la elección de un elemento añadido resulta crítica) uno descubre que es "correcta después de todo". Ocasionalmente, tales eventos pueden ser descubiertos incluso por casualidad, aunque sin la cuidadosa elección de un efecto, no añadirán nada en absoluto, o incluso empeorarán el resultado. Aún, pensando en muchos ejemplos de música que yo describiría como sublime, siempre existe este elemento de la sorpresa, este sentido de que uno no hubiera pensado que la obra, conocida hasta ese momento, podría incluir algo así.

Respecto a un ejemplo musical, uno puede acudir a una categoría particular de idea musical, que general tal tipo de sorpresa; el final es una sugerencia. En obras como el Preludio en F# de Chopin, o *Child Falling Asleep* de Schumann (Op. 15), final armónicamente inconcluyente nos deja en un estado inesperado y, mágicamente, en suspenso....

Existen muchos otros ejemplos de ideas musicales no temáticas en el repertorio habitual. Y, con frecuencia, son los que más se recuerdan, los que nos cautivan, los que se quedan con nosotros y nos seducen.

Conclusión

Como conclusión, algunos puntos importantes. Si la música es comunicar de una forma significativa, precisa ideas que permanezcan en la memoria. Estas ideas necesitan ser presentadas y desarrolladas, de manera que lleguen a su máxima resolución, y de forma que su personalidad sea lo más fuerte que podamos pensar. La riqueza, en una idea musical, significa que la idea tiene diversas implicaciones y que, habitualmente, da lugar a una obra amplia, con un pensamiento musical sostenido y con un rango emocional considerable. Los detalles pueden contribuir a que las ideas principales sean más vívidas y memorables. Esto **no** significa que deban derivarse de una fuente común, sino más bien que deben aportar algo significativo a la personalidad y evolución de una obra. De nuevo, las conexiones musicales (transiciones, la manera en que el compositor traslada su idea a un contexto) son mucho más importantes que las derivaciones: un potente contraste puede hacer de una idea algo mucho más vívido que una simple derivación motivica o armónica. Y, finalmente, la originalidad y la personalidad (habitualmente tomadas como indicadores de calidad) tienen menos que ver con la rareza que con el impacto expresivo de una obra, pensada en su conjunto. (Realmente, una pieza cuyo lenguaje puede parecer convencionalmente superficial puede, de hecho, dar lugar a una obra inusual y fascinante; se puede pensar, por ejemplo, en Sibelius. Esto, por supuesto no significa que lo que suena convencional es necesariamente bueno, pero sencillamente debemos profundizar para discernir si el compositor realmente tiene algo importante que decir). Y una vez más: en el análisis final, la pieza en su conjunto es la idea. Y los detalles sobresalientes que el oyente percibe durante su viaje musical constituyen su mensaje.

© Alan Belkin, 2006. Existen pruebas Legales de copyright. El material puede utilizarse sin cargo alguno siempre que se mencione la autoría..

website © Alan Belkin, 2008

*email: belkina_at_yahoo.com (replace _at_ with @). I am always glad to hear comments or suggestions concerning the content here. I do get a great deal of email from this website, so I may not reply to you immediately. Since so many have asked, I do offer private lessons, either in person or via the Internet; please inquire for my rates. Please do **not** send me your music without an invitation; I unfortunately do not have time to respond to everyone who just wants my opinion of their score.*