

# AURA DE TOMÁS MARCO, COMO MODELO DE COMPOSICIÓN MUSICAL ORIENTADA AL TIEMPO

Por: Juan de Dios García Aguilera

## I. Introducción

Los estudios de composición tienen que incluir un capítulo dedicado al control del parámetro temporal de la obra musical que contemple cómo se proyecta y ajusta el proceso de construcción de la estructura, la forma musical, en su duración. Los estudiantes de composición deben adquirir estas habilidades temporales que constituyen una parte primordial de la técnica de construcción sonora, porque es el tiempo el medio principal en el que se desarrolla la estructura sonora de una obra musical, porque su modo de crecimiento es primordialmente un proceso de extensión temporal a la búsqueda de un clímax o de un anticlímax, y porque la gran mayoría de los gestos musicales, mayores y menores, son gestos diseñados y secuenciados temporalmente.

Pero en ese proceso de síntesis y simplificación generali-

zada que en algunos períodos ha desarrollado la música culta occidental durante los siglos XX y XXI, y que marca una fuerte tendencia, ¿ha podido producirse un estilo que, relajando los otros contenidos propios de este arte, haya concentrado su discurso, de manera casi exclusiva, en jugar con los elementos del tiempo?

¿Se han compuesto obras pensando primordialmente en el tiempo y su manipulación?

Si así fuera, como creemos, nos parece claro que deberíamos dedicar un espacio a su estudio.

¿Hay autores españoles cuya obra pudiera valernos de ejemplo didáctico?

También lo creemos, y nos parece, en este sentido, que Tomás Marco puede ser el compositor español que más se haya aproxi-

mado a un pensamiento musical afianzado en el tratamiento del tiempo, que le haya llevado a componer unas obras cuyo eje del discurso está concentrado en el parámetro temporal, en la manipulación del tiempo convertido en el elemento básico, y que por ello merece ser estudiado como modelo e incluido entre los ejemplos ilustrativos de un pensamiento temporal a través del estudio de su primer cuarteto de cuerdas *Aura*.

## II. Teorías del tiempo

La búsqueda del conocimiento acerca de *el tiempo* ha aproximado el pensamiento musical al pensamiento filosófico. Los compositores de los siglos XVIII y XIX, pero sobretodo los compositores del siglo XX, han buceado en las distintas propuestas de los filósofos de su época en una búsqueda de teorías temporales que sirvieran de soporte para la experimentación musical, o que de manera suplementaria iluminasen sus propias teorías al respecto, las cuales han ido plasmando en su propio pensamiento, el explícito, a través de

sus opiniones y sus escritos, y el que se desprende del análisis de sus propias obras. Compositores como Elliot Carter, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Salvatore Sciarrino o François Bayle, han dedicado buena parte de su pensamiento y de sus escritos a meditar acerca del tiempo, del tiempo musical y la obra de arte.

La percepción del tiempo es propia del ser humano, base de la civilización, aunque se ha plasmado de manera diversa en las culturas que se han sucedido en los diferentes lugares y épocas de la historia. Sebastián Endara lo dice así: "*toda cultura está fundamentada sobre una particular percepción del «tiempo». Para la cultura el «tiempo» lo es todo, una realidad, una propiedad y un proceso*"<sup>1</sup>.

Desde su alumbramiento, el tiempo, que no es más que una convención inventada por el hombre, ha marcado de manera obstinada la vida de la humanidad, y hemos desarrollado dos mecanismos para medir su transcurso: el calendario y el reloj.

1 Endara, Sebastián: El tiempo o la voluntad extraviada. *A Parte Rei, Revista de Filosofía* nº 58, julio de 2008. (<http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei>). Otras obras del escritor, filósofo y poeta son *En el más cercano límite del cataclismo, Poesía del Caos*. Quito, Ed. Abya Yala, 2006. *El brillo de lo incierto, Aforismos insólitos*. Quito, Ed. Abya Yala, 2005.

Aunque algunos artilugios del Paleolítico sugieren que entre el 30000 y el 12000 A.C. ya se observaba la luna para calcular el paso del tiempo, es mucho más evidente que, desde el 3000 A.C. aproximadamente, los pueblos sedentarios, babilonios y egipcios principalmente, sentaron las primeras bases para realizar la medición del tiempo debido a su necesidad de organizar los ciclos de la agricultura. A base de observar el firmamento descubrieron el ciclo lunar que les serviría para inventar los meses. Los años surgirían de la observación periódica del paso de las estaciones. Los siete días de la semana de la observación de los cuerpos celestes: la Luna, el Sol y los cinco planetas conocidos. Las horas de la división de los ciclos de luz y nocturnidad en doce partes cada uno, correspondientes a cada una de las doce constelaciones más importantes conocidas<sup>2</sup>.

Este sencillo a la par que sofisticado sistema, con sus defectos, el más evidente de ellos

era que la duración de las horas era distinta dependiendo de la época del año, sirvió para poner orden en la vida cotidiana de la Antigüedad y en la de los descendientes de egipcios, griegos y romanos. Llegada la Edad Media, los árabes inventaron el reloj de agua, y en China, en el siglo XI, se diseñó el primer reloj mecánico. En este tiempo también, tal vez por las necesidades del rezo diario de los monjes cristianos, estos emprendieron la tarea de diseñar su propio reloj mecánico, fabricando un artilugio que fuera capaz de marcar las horas de manera regular.

El descubrimiento de la cicloide en el siglo XVII marcaría definitivamente la era del reloj, posibilitando la estimación precisa del paso no solo de las horas, sino de minutos y segundos. La cicloide es una curva que tiene propiedades excepcionales, ya que si dejamos caer una bola en un cuenco diseñado según esta curva, no importará donde la soltemos que tardará siempre el mismo tiempo en llegar a la

2 *"Ya en tiempos de Aristóteles, habían pasado siglos reuniendo información sobre cómo se desplazaban las lucecitas del cielo nocturno. Observaron que, aunque casi todos los millares de luces visibles en el cielo parecían moverse conjuntamente, cinco de ellas (sin contar la luna) no lo hacían así. A veces se apartaban de un camino regular este-oeste, retrocedían y después volvían a avanzar. Estas luces fueron denominadas planetas, término que en griego significaba «vagabundo»."* Hawking, Stephen: *Brevísima historia del tiempo*, Barcelona, Editorial Crítica S.L., 2006, págs. 10-11.

vertical en el centro del cuenco. La cicloide es la base del reloj de péndulo, y su pulso rítmico y su regularidad hicieron posible la medición precisa de minutos y segundos.

Que la Filosofía se haya dedicado de manera exhaustiva al estudio del tiempo es una prueba fundamental de la importancia cultural del concepto. El tiempo para los griegos fue la copia, imagen o sombra de una «realidad verdadera» con Platón, “*el número [la medida] del movimiento según el antes y el después [lo anterior y lo posterior]*” (*Phys.* IV, II, 220a) con Aristóteles, formado por algo así como «partículas temporales indivisibles» según los viejos estoicos, o “*prolongación sucesiva de la vida del alma*” (*Enn.* III, vii 9) según Plotino<sup>3</sup>.

La visión del tiempo cristiana se inicia con San Agustín, para quien el tiempo es un «fue» que ya no es, un «ahora» que no es, que no se puede detener, pues si tal ocurriera no sería tiempo, un «será» que todavía no es.

Puesto que ante el dilema de qué es, responde: “*cuando no me lo preguntan, lo sé; cuando me lo preguntan, no lo sé*”. San Agustín radica el tiempo en el alma. El futuro es lo que se espera; el pasado es lo que se recuerda; el presente es aquello a lo que se está atento; futuro, pasado y presente aparecen como espera, memoria y atención<sup>4</sup>.

En los siglos XVII y XVIII tendió a enfocarse el tiempo desde una vertiente tridimensional: como una realidad en sí misma, como una propiedad de las cosas [duración] y como un orden o relación. Para Newton<sup>5</sup> el tiempo es absoluto e independiente de las cosas, así, mientras las cosas cambian, el tiempo no cambia. Los cambios de las cosas son cambios en relación a un tiempo uniforme que les sirve de marco “vacío”, y este no ejerce ninguna relación causal sobre las cosas. Sin embargo, para Leibniz es una cuestión relacional. La magnitud del tiempo es la duración, y el tiempo es un “orden de sucesiones”, el “orden de existencia de las cosas que no son simultáneas. Así, el tiempo es el orden universal de

3 Ferrater Mora, José: *Diccionario de Filosofía de Bolsillo*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, págs. 794-810.

4 *Ibid.*

5 Newton, Isaac: *Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica*, 1687.

los cambios cuando no tenemos en cuenta las clases particulares de cambio”.

Kant niega que el tiempo sea un concepto empírico derivado de la experiencia, y lo observa mejor como una forma de intuición a priori; refuta que el tiempo sea una relación o un orden, como en Leibniz, ya que entonces no sería una intuición sino un concepto intelectual. En su pensamiento el tiempo es trascendentalmente ideal y empíricamente real, en el orden de las percepciones; en el de los juicios, el tiempo ejerce otra función sintética o de mediación, la cual a su vez está basada en el uso de uno o varios conceptos del entendimiento o categorías.

En el Idealismo de Hegel, la temporalidad es una manifestación de la Idea. El tiempo es el devenir, pero este tiempo es solo el Espíritu en cuanto que se despliega, pues el Espíritu en sí mismo es intemporal, o mejor, eterno. En este sentido, se dan en el siglo XIX una serie de teorías evolucionistas en las cuales se sugiere que lo que hay existe en

cuanto que se desarrolla temporalmente, pero que este desarrollo sigue un plan que tiene que ser por sí mismo intemporal.

Pero si para todos estos filósofos es importante el espacio que en su pensamiento dedican a meditar acerca del tiempo, el tiempo, el temporalismo, lo temporal se convierten en nociones de primer orden a partir de 1900. El influyente Bergson establece una distinción entre tiempo verdadero y tiempo falsificado y espacializado. Para él, la inteligencia, en su comprensión del tiempo, falsifica la verdadera realidad, ya que de su dinámico movimiento realiza esquemas simplificadores inmóviles y fragmentarios, como comenta Vicente Navarro<sup>6</sup>. Husserl hace una distinción entre tiempo fenomenológico, gestionado por las vivencias en un flujo de lo vivido, y tiempo objetivo o cósmico. Heidegger vislumbra el tiempo como radicalmente constitutivo de la existencia humana, en un intento de hallar la esencia del ser en el tiempo. ¿Somos nosotros mismos el tiempo? ¿Soy yo mi tiempo?

6 Vicente Navarro, Eduardo: Las siluetas del tiempo, en *A Parte Rei*, *Revista de Filosofía* nº 36, noviembre de 2004. (<http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei>)

En el campo de la Física, el siglo XX es trascendental porque el modelo relativista del tiempo se impone cerrando definitivamente una época marcada durante siglos por el concepto del tiempo como algo absoluto. Ciertamente Newton, como antes Aristóteles, estaban plenamente convencidos de que los intervalos temporales eran iguales, independientemente de quien los midiera. Como dice Hawking, “*el tiempo absoluto era coherente con las leyes de Newton, y con el sentido común*”<sup>7</sup>. O como apunta Feynman, el universo era presentado en un espacio tridimensional euclídeo, “*y las cosas cambian (cambian) en un medio llamado «tiempo»*”<sup>8</sup>.

Pero hacia 1920, Einstein da a conocer su *Teoría general de la relatividad* con la que transforma esa visión euclídea y newtoniana en una combinación que llamamos espacio-tiempo, primero, y en un espacio-tiempo *curvo*, más tarde; *curvo* para representar así la gravitación, que es presumiblemente una alteración

del espacio-tiempo. Aparece en estos años también la *mecánica cuántica*, y se descubre que las reglas mecánicas para la “inercia” y las “fuerzas” de Newton son erróneas en el mundo de los átomos, y que las cosas a pequeña escala no se comportan como las cosas a gran escala<sup>9</sup>.

Hoy en día el tiempo sigue estando en el pensamiento científico, y la música mira hoy, de manera muy especial, a los avances que en el conocimiento del tiempo viene desarrollando la investigación neurológica. Desde esta vertiente, no nos interesa tanto saber qué es el tiempo sino cómo lo experimentamos; cómo lo percibimos y cómo se puede variar esa percepción para experimentar emociones.

Los neurocientíficos vienen a decir que “*el tiempo es una de las muchas, muchas ilusiones, que el cerebro nos plantea*” (Dan Buonomano. Neurocientífico de UCLA)<sup>10</sup>, o que se trata de “*una construcción del cerebro, y el cerebro pasa por un montón*

7 Hawking, Stephen: *Brevísima historia del tiempo*, Barcelona, Editorial Crítica S.L., 2006, pág. 34.

8 Feynman, Richard: *Seis piezas fáciles*, Barcelona, Editorial Crítica, 2007, pág. 59.

9 *Ibid.*, págs. 65-66.

10 Burdick, Allan: “The Mind in Overdrive”, en *Discover, Science, Technology and The Future*, abril, 2006.

*de problemas para editar y presentarle a usted lo que allí está sucediendo y cómo de rápido o de lento ocurre*" (Eagleman)<sup>11</sup>.

La Neurobiología parece distinguir entre dos formas de percepción del tiempo. Una percepción automática propia de los estímulos cuya duración se encuentra por debajo del segundo, y una percepción cognitiva que rige en los tiempos de mayor escala, como segundos, minutos o meses. Ambas percepciones se encuentran respaldadas por mecanismos neuronales completamente diferentes<sup>12</sup>. Pero no le preocupa qué cosa es en realidad el tiempo: *"sabemos que el cerebro trabaja mucho para interpretar el tiempo, pero no sabemos fundamentalmente cuál es la realidad fuera de nuestros cerebros y si el tiempo existe de alguna manera fundamental. Se trata de una pregunta abierta ahora mismo"*<sup>13</sup>.

El tiempo, como añade Eagleman, no es una única entidad, sino que *"está formado por distintos componentes: la duración, la simultaneidad, el orden temporal, cosas así. (...) hay distintas redes en el cerebro que intervienen en diferentes aspectos del tiempo: podemos tener ilusiones o trastornos que afectan un aspecto y no otros. Puedes sentir que algo duró mucho tiempo aunque durante este tiempo realmente no hayas podido ver que las cosas iban más rápido"*<sup>14</sup>.

### III. El tiempo y la música

Desde el punto de vista de la música, el tiempo fue siempre la menos explorada de sus dos dimensiones tradicionales básicas, centrándose la mayoría de los estudios en el terreno de las alturas o las frecuencias, o en el de las simultaneidades. Según Rowell, cuando se abordaron los

11 Citado por Healy, Melissa: "Memory, emotions can trip up time perceptions", en *Los Angeles Time*, 9 de marzo, 2009.

12 Eagleman David M.: "Human time perception and its illusions", en *Current Opinion in Neurobiology*, volume 18, issue 2, abril, 2008.

13 Entrevista de Eduard Punset con David Eagleman: "Qué es el tiempo", *Redes*, emisión 20 (23/11/2008, 01:30 hs.) - temporada 13, RTVE La 2, Barcelona, Smartplanet. [Disponible en <http://www.smartplanet.es/redesblog/?p=334>].

14 *Ibid.*

aspectos de la forma, duración y las dimensiones de la obra musical se adoptaron puntos de vista más espaciales que temporales, observando con ello la música antes como un objeto o un *estado* que como un *proceso*<sup>15</sup>. El término espacial es tratado aquí de un modo más circunscrito y cerrado a como más tarde veremos que lo emplea Tomás Marco.

Realmente la cuestión del tiempo musical no se aborda seriamente hasta el siglo XX, en el que se revela como un problema fundamental situándose en un primer plano del pensamiento. Para Stravinsky la música será esencialmente "*cierta organización del tiempo*"<sup>16</sup>, esta acentuación de la dimensión temporal de la música se inspira en un ensayo filosófico realizado en París por su compatriota Pierre Souvchinsky<sup>17</sup>, en el que realiza un estudio de la música como arte temporal.

La filosofía del tiempo de Bergson también quiso dejar huella en la música y el arte del siglo XX. Tal vez el ejemplo más representativo de esta hue-

lla se haya querido ver en *À la recherche du temps perdu* de su compatriota Marcel Proust: una serie de novelas que sobre la memoria del que narra, sus recuerdos y los vínculos que generan, escribiera el célebre autor francés entre 1908 y 1922. Sin embargo a Proust, que leyó sus obras y llegó a estar emparentado con el filósofo, no le agradaba la comparación, y se encargó en más de una ocasión de dejar bien claras las diferencias al manifestar que ambos coincidían solo en la preocupación, pero no en el enfoque. Que en su visión, la distinción entre memoria voluntaria y memoria involuntaria dominaba su obra, en tanto que este concepto no solo no figura en la filosofía de Bergson, sino que la contradecía.

Así pues, para una mayoría de compositores y pensadores de comienzos del siglo XX la esencia de la música es su forma temporal, a la que ponen en relación con la temporalidad de la conciencia, equiparando la forma sonora con la forma temporal. Tal como lo enunciara Brelet "*el*

15 Rowell, Lewis: *Introducción a la Filosofía de la Música*, Barcelona, Editorial Gedisa S.A., 1990, pág. 38.

16 Stravinsky, Igor: *Poética musical*, Madrid, Taurus, 1981, pág. 32.

17 Souvchinsky, P.: "La notion de temps en musique", en *Revue Musicale*, mayo-junio, 1939.

*tiempo, como forma de la sonoridad y de la vida interior, tiene un aspecto objetivo y uno subjetivo que se implican recíprocamente, la razón por la cual, como en la obra musical el tiempo se vive únicamente a través de la forma, la forma será real tan sólo cuando se corresponda con una experiencia temporal en su creador*"<sup>18</sup>.

Los compositores de la Segunda Escuela de Viena no ignoraron aquello que la física estaba poniendo en el debate temporal durante el período de entreguerras. La idea de un espacio-tiempo común se puede rastrear en la obra de Anton Webern, en el que los sonidos se proyectan en el espacio como puntos de color, en tanto que las series de Schönberg nos recuerdan los comportamientos de los átomos en la física cuántica. También Edgar Varese participó de esta nueva corriente de pensamiento desde la vertiente americana, y tras la II Guerra Mundial, el debate acerca de la estructura del tiempo es recogido por los compositores serialistas, como Bruno Maderna, Pierre Boulez,

Henri Pousseur o Karlheinz Stockhausen.

Stockhausen en su ensayo de 1957 "*...how time passes...*" advierte que la música se compone de "*relaciones de orden en el tiempo*". Pero lo más importante de su escrito es que en él relaciona por primera vez el campo de las duraciones con el de las alturas, como dos aspectos de una realidad subyacente común: "*percibimos un sonido como altura si este ocurre a una frecuencia mayor de 16 ciclos por segundo, pero lo percibimos como duración si ocurre a una frecuencia menor.*" Está hablando aquí del denominado umbral inferior de la frecuencia o umbral de la *baja frecuencia*, en el que el periodo de la oscilación es lo suficientemente lento como para que el oído lo detecte como pulsación<sup>19</sup>.

Experimentos con el tiempo de muchos tipos se han realizado durante el siglo pasado. Quizá de entre todos, el fenómeno de la politemporalidad desarrollado por el compositor Elliot Carter, nos parezca de los más interesantes;

18 Brelet, G.: *Esthétique et création musicale*, París, P.U.F., 1947, pág. 88.

19 Stockhausen, Karlheinz: "*...how time passes...*", en *Die Reihe*, 3, 1957.

pero también la socialización de las formas abiertas, sistemas de bucles y anillos, polirritmos, etc.

De la importancia renovada por el pensamiento temporal acerca de la música dan testimonio las numerosas clasificaciones que se han hecho categorizando los gestos sonoros temporales, unas veces como revisión previa antes de emprender una composición y otras por motivos didácticos. El compositor francés François Bernard Mâche, por ejemplo, en su libro *Musique au singulier* propone las siguientes figuras: ostinato, refrán, repetición, estrofa, letanía y formas fijas<sup>20</sup>.

El compositor Trevor Wishart, en los años ochenta, diseña su propia tipología pensada para los sonidos compejos: turbulence (agitation vers le bruit), wave-break – vagues briséés, vent/sirène, craquement, grincement, crissement, instabilité régulation, tassement [*unstable settling*], brisure, fraction, destruction, explosion y bulle (brisant la surface de l'eau)<sup>21</sup>.

Una de nuestras favoritas es la que pertenece al compositor italiano Salvatore Sciarrino. En su libro *Le Figure della musica, da Beethoven a oggi* organiza su clasificación en lecciones: lección I/ Los procesos de acumulación (introducción, lo vacío y lo lleno, la heterogeneidad y el caos), lección II/ Los procesos de multiplicación (una acumulación homogénea y ordenada, la exposición en canon, entre macro- y micro-forma, la tensión ¿cómo se acumula?), lección III/ El “Little Bang” (especialización del campo sonoro y su historia, la intensidad como ilusión del espacio, detención y movimiento, gestualidad de la música, lo horizontal y lo vertical), lección IV/ Transformaciones genéticas (fragmentación y repetición, modularidad, el acontecimiento sonoro se transformará ante nosotros), lección V/ La forma en ventanas (I) (discontinuidad de la dimensión espacio-temporal: itinerario entre artes plásticas y música, la imitación de la máquina), lección VI/ La forma en ventanas (II) (componer por bloques, cuando el tiempo se contrae)<sup>22</sup>.

20 Mâche, F.B.: *Musique au singulier*, París, Ed. Odile Jacob, 2001.

21 Wishart, Trevor: *On Sonic Art*, York, Ed. del autor, 1985.

22 Sciarrino, Salvatore: *Le Figure della musica, da Beethoven a oggi*, Milan, Ed. Ricordi, 1998.

En la misma década son también formuladas las unidades semióticas temporales. El origen de las *Unités sémiotiques temporelles*, a las que nosotros también denominamos gestos temporales o figuras caracterizadoras del desarrollo temporal, está en el trabajo desarrollado por los compositores y teóricos François Delalande, Jean Favory, Marcel Formosa, Marcel Frémiot, Pascal Gobin, Jacques Maldelbrojt y Lucie Prod'homme desde 1991 en el Laboratoire Musique et Informatique de Marseille (MIM)<sup>23</sup>.

Favory las define como "*des fragments sonores que, même hors de leur contexte musical, possèdent une signification temporelle due à leur organisation*"<sup>24</sup>. Y más tarde, en el mismo texto explica:

*«Unités» car ce sont des fragments musicaux, «Sémiotiques» car ces fragments*

*semblent porteurs d'un sens, souvent en relation d'homologie avec quelque chose d'extra-musical et «Temporelles» car le sens est en fonction de la façon dont la matière sonore s'organise, évolue, dans le temps»<sup>25</sup>.*

Según los impulsores de este método, para cada figura temporal, o UST, se describen unas características morfológicas y cinéticas que permiten su categorización. Las características morfológicas son cuatro: la *duración*, que puede ser delimitada o no delimitada en el tiempo, presencia de *una o varias fases*, presencia de *reiteraciones*, y la clase de *materia* de que está constituida. Las características cinéticas son dos: la *aceleración*, y el *desarrollo temporal*.

De la configuración de estas diferentes características emergen unas cualidades semánticas

23 Favory, J. « Les unités sémiotiques temporelles », *Mathématiques et sciences humaines*, n° 178, Verano 2007, especial Art, mathématiques, langage et émotion, [En línea], puesto en línea el 21 de septiembre de 2007. URL : <http://msh.revues.org/document4192.html>. Consultado el 30 de enero de 2009.

24 *Unos fragmentos sonoros que, incluso fuera de su contexto musical, poseen un significado temporal debido a su organización.* (Op.cit.)

25 *«Unidades» porque son fragmentos musicales, «Semióticas» porque estos fragmentos parecen portadores de un sentido, a menudo en relación homóloga con algo extra-musical, y «Temporales» porque el sentido está en función de la manera como la materia sonora se organiza, evoluciona, en el tiempo.* (Op.cit.)

en relación con las impresiones captadas por el sujeto en la escucha de la obra musical. De esta manera se describen tres características semánticas: la *dirección*, el *movimiento* o cualidad que hace referencia a la sensación de movilidad y la *energía* o fuerza que anima a la materia sonora en su trayecto temporal<sup>26</sup>.

Diecinueve figuras se han descrito en las UST desarrolladas por el MIM: *Caída* (Chute), *Traectoria inexorable* (Trajectoire inexorable), *Contracción-sostenimiento* (Contracté-étendu), *Impulso* (Elan), *Estiramiento* (Etirement), *Flotando* (En flottement), *Pesadez* (Lourdeur), *Frenada* (Freinage), *Obsesivo* (Obsessionnel), *Que avanza* (Qui avance), *Que gira* (Qui tourne), *Que quiere arrancar* (Qui veut démarrer), *Sin dirección por divergencia de información* (Sans direction par divergence d'information), *Sin dirección por exceso de información* (Sans direction par excès d'information), *Suspensión-interrogación* (Suspension-interrogation), *En sus-*

*pensión* (En suspension), *En oleadas* (Par vagues), *Estacionario* (Stationnaire), *Parándose por inercia* (Sur l'erre)<sup>27</sup>.

#### IV. Nuestro punto de vista sobre el tiempo y la música

Para nosotros la música tiene que ver, sobre todo, con el tiempo; diríamos que es un espacio plagado de sucesos que cobran vida dentro del tiempo, y compartimos con Rowell que este tiempo se desarrolla en forma de *proceso*<sup>28</sup>. La música tiene que ver con la manera como nosotros percibimos las ilusiones temporales relacionadas con la construcción sonora. Esas ilusiones se pueden organizar en una arquitectura de gestos cuando ejercitamos la tarea compositiva, lo que exige un trabajo en las distintas dimensiones de la forma musical.

También podríamos asumir para la música la división que hace la Neurobiología entre una percepción temporal automática, la que se ocupa de los fenómenos

26 Op.cit.

27 La traducción al español es nuestra, bastante libre por tratarse de una materia que se presta a interpretaciones muy diversas, y, lógicamente, no es definitiva. Nosotros hemos querido atender más a su significado simbólico que a su literalidad. Véase *Ibid*.

28 Rowell, Lewis: *Op.cit*.

temporales de pequeña duración, y una percepción temporal cognitiva, que se ocupa de la mayor escala del tiempo. Los gestos musicales elementales tienen un significado temporal propio relacionado con la percepción automática. Son pequeños *procesos* con un tipo de actividad característico. Sin embargo, la percepción de la estructura general de una obra musical, la forma, exige un acercamiento cognitivo. Ambas percepciones son fundamentales e imprescindibles, y juntas complementan una visión global y más rica de la música, como la *teoría general de la relatividad* y la *física cuántica* complementan una visión más global y más rica del universo.

A este *percibir* el tiempo apelaba en 1993 Tomás Marco, en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en su lectura:

*“Hoy, el saber o al menos percibir qué sea el tiempo, se ha convertido en un problema crucial de la ciencia.*

*Para lo que nos interesa, en el aspecto musical, el tiempo adopta varios aspectos. No es el menos importante el tiempo lineal corrientemente percibido, aunque sea el más claro. Pero hay también el tiempo interno y el externo, el físico y el psicológico, y muy especialmente la percepción del tiempo. Porque musicalmente el tiempo no es sólo instante sino que se configura como forma a través de la memoria humana”*<sup>29</sup>.

Después declara: *“Llegar a la música como espacio implica partir de la música como tiempo y por consiguiente investigar en los mecanismos de la percepción temporal.”* Y encontramos siempre el requerimiento de la percepción.

Tomás Marco, en España, tiene un discurso propio acerca del tiempo, que se puso de manifiesto, de manera especial, en un grupo de obras construidas a finales de los años sesenta. Estas obras son, en particular, *Aura* (1968), *Vitral* (1968-69) y *Rosa-*

<sup>29</sup> Marco, Tomás: *La creación musical como imagen del mundo entre el pensamiento lógico y el pensamiento mágico*, Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 7 de noviembre de 1993, págs. 22-23.

*rosae* (1968-69), corresponden a un momento en el que el compositor quiso cambiar su lenguaje, y hablan, como menciona la investigadora Marta Cureses, “sobre la música como medio de conocimiento en relación al tiempo y a su percepción”<sup>30</sup>, y que nosotros diríamos ‘de las maneras de moverse a través del tiempo’. También dice Gómez Amat que son obras que “representan algo nuevo, porque introducen un nuevo concepto del desarrollo temporal de la música”<sup>31</sup>.

En definitiva, son composiciones que ilustran de manera clara y eficiente una manera de componer volcada hacia la contemplación y la manipulación de los estímulos y los parámetros temporales, reduciendo otros factores a mínimos. Pero que por su sencillez y solidez constructiva, por incidir en la concisión y por la sobriedad característica de esta

formación camerística, hemos decidido reducir al estudio y análisis de una de ellas: *Aura*, que es el primer cuarteto para cuerdas de Marco, de los cinco que constituyen su obra para esta formación<sup>32</sup>. Una obra compuesta en 1968, estrenada en Utrecht el 7 de septiembre del año siguiente por el Cuarteto Gaudeamus, que fue dos veces galardonada: Mención de Honor en la VI Bienal de París en 1969 y Premio en el Concurso Internacional de Composición de la Fundación Gaudeamus de Holanda en el mismo año.

## V. Biografía de Tomás Marco<sup>33</sup>

Tomás Marco Aragón nació en la madrileña calle Lista, el 12 de septiembre de 1942, en el seno de una familia con profundas inquietudes musicales cultivadas simplemente como afición. Su edad escolar transcurre entre Madrid (colegios de las Madres Mercedarias y de la Sagrada

30 Cureses, Marta: *Tomás Marco. La música española desde las vanguardias*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2007.

31 Gómez Amat, Carlos; *Tomás Marco*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.

32 Debido a su extensión en el tiempo y a su magnífica factura, el conjunto de los cuartetos de cuerda de Tomás Marco nos ofrecen una de las mejores visiones del corpus de su obra; el primero, *Aura*, que nos ocupa, es de 1968, y el quinto, *Memorial del olvido*, ha sido recientemente estrenado en Santander, el 24 de julio de 2009.

33 Confróntense las biografías de Tomás Marco realizadas por Carlos Gómez Amat, José Luis García del Busto y Marta Cureses.

Familia) y algunas estancias temporales en las comunidades de Navarra y Andalucía.

Una vez terminados sus estudios de bachillerato, ingresa en la Universidad de Madrid para estudiar la carrera de Derecho. Una concesión gustosa a la tradición familiar (jurista su padre, registrador su abuelo), y una visión humanista de la formación intelectual del individuo pudieron ser buenas razones para adoptar esta decisión. Pero su vocación musical se había revelado con claridad en los años de la adolescencia, y él ya había decidido dedicarse a la creación musical desde edad bien temprana.

Es así que con diecisiete años<sup>34</sup>-corre el año de 1959- se convierte en un seguidor del grupo *Nueva Música*<sup>35</sup>, asistiendo regularmente a sus conferencias e intervenciones públicas, hace amistad con los compositores Luis de Pablo y Carmelo Bernaola, y comienza a escribir la primera de sus obras: *Cuarteto con clave*.

Su iniciación al estudio de la música, un estudio que durante

todos estos años se desarrollará de manera no oficial, y sobre todo autodidacta, tiene lugar a la edad de trece años, adquiriendo conocimientos de interpretación del violín, las materias teóricas de la música, y las prácticas del solfeo, el contrapunto y la armonía, realizando el análisis musical y la lectura ávida de textos sobre música. A finales de los años cincuenta cambia el aprendizaje del violín por el del contrabajo, se interesa por la dirección de orquesta y estudia la composición musical, motivo por el que viaja al extranjero (Alemania, Francia e Italia), en donde conoce a Ligeti y Stockhausen.

La actividad de Tomás Marco en los años que preceden a la composición de *Aura* se caracteriza por su espléndida fecundidad creativa y su amplitud de miras, abarcando un abanico extensísimo de facetas dentro del ámbito artístico, musical y literario, sus propuestas radicales, y su inteligencia para proyectar su carrera, con dirección segura y perspectiva clara, que le proporcionará grandes éxitos.

En estos años termina la licenciatura de Derecho (1964),

34 Gómez Amat, Carlos: *Op.cit.*

35 Formado en 1958, al rededor de *Nueva Música* estaban jóvenes compositores de aquella época como Antón García Abril, Luis de Pablo, Cristóbal Halfter o Enrique Franco.

sigue un curso de Psicología en la Universidad de Estrasburgo (1962), en 1963 asiste por primera vez a los cursos de verano de Darmstadt, es nombrado vocal de Juventudes Musicales y realiza una estancia en Roma de seis meses. Unos años más tarde asiste al Instituto de Sociología de Frankfurt para realizar estudios sobre Sociología con Theodor W. Adorno (1967).

Realiza una producción literaria creciente, escribiendo artículos sobre música que publica en diversos medios (como crítico musical en la revista y el periódico *SP*, en el boletín de Juventudes Musicales, en la revista *Sonda*, de la que es cofundador, en 1967, junto a Ramón Barce, en el diario *Informaciones*, etc.), y se inician en esta época sus colaboraciones con Radio Nacional de España que fructificarán más tarde en su nombramiento como Jefe de Programas Sinfónicos, de Cámara y Líricos de la entidad, a comienzos de los años setenta.

Su actividad musical se concentra entorno a los focos artísticos más significativos del Madrid de estos años: *Problemática 63*, Juventudes Musicales y *Zaj*. Con *Problemática 63* tiene lugar el estreno de la primera obra de su

actual catálogo oficial, *Trivium*, para piano percusión y tuba, y en Juventudes Musicales da salida a muchos de sus escritos sobre música y algunas de sus traducciones de textos alemanes, como parte del *Pierrot Lunaire*. Pero es con su actividad en *Zaj*, colectivo creado en el año 1964, junto a Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce, en donde Marco mostrará el aspecto más fecundo y más transgresor de su personalidad artística.

Tomás Marco entra a formar parte de *Zaj* en 1965, dando muestras de poseer grandes dotes para la gestualidad, la improvisación y el teatro, y en estos primeros años estrenará sus proyectos *Living-room Music*, *pieza utilitaria a la memoria de Richard Strauss*, *Cefeidas* y *Music for Wolf Vostell*, en el *Festival ZAJ I* de 1965, *Wedding*, *Ein Engelkonzert*, *Guillermo Tell* (*Homenaje a Rossini*), *Concierto de Navidad*, *Sonata para violín solo* y *El Adiós* (*Homenaje a Haydn*), en 1966. Pero a partir de esta fecha la producción *zaj* comienza a disminuir estrepitosamente, y es así que en 1967 compone *Das augnelicht* (*Homenaje a Anton Webern*), y en 1968 prácticamente se despide del grupo escribiendo, tal vez,

una de sus mejores obras de acción, resumen de una época: *küche, kinder, kirche* sobre textos del poeta alemán Günther Grass.

Otras obras con planteamientos teatrales pero creadas al margen de *Zaj* en estos mismos años son: *Requiem* (1965) sobre textos de Rilke, *Jabberwocky* (1966-67) sobre un texto de Lewis Carroll, *Anna Blume* inspirada en textos de Kurt Schwitters, y *Cantos del pozo artesiano* sobre un texto de Eugenio de Vicente, ambas de 1967. En estas tres últimas, aun siendo, por supuesto, piezas impregnadas de teatro, se aprecia como la música va adquiriendo cada vez una importancia y un refinamiento mayores, lo que en poco tiempo desembocará en un cambio estilístico del compositor.

Detenemos voluntariamente aquí el relato biográfico, una vez que hemos alcanzado el período que nos ocupa. Tal vez otro artículo futuro nos de oportunidad de seguir narrando una trayectoria tan interesante.

## VI. Pensamiento de Tomás Marco

En un momento muy maduro de su carrera, 1993, Marco hace una reflexión a propósito de su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y declara una de las grandes claves de su poética: que "*la música es un punto de encuentro (sonoro) entre el pensamiento lógico y el pensamiento mágico*"<sup>36</sup>. A ello añade que es el arte que mejor representa dicho encuentro, y que la percepción musical "*debe equilibrar lo racional con lo sensorial*"<sup>37</sup>.

Afirma también que la aproximación del hombre a la naturaleza y el mundo tiene como objeto principal su comprensión y su explicación, para en última instancia poder actuar sobre él. Que cualquier arte o cualquier ciencia tienen como objeto el proporcionar esa ansiada imagen del mundo, y que el pensamiento lógico y el pensamiento mágico son sus herramientas metodológicas. Atribuye el primero a la

36 Marco, Tomás: *Op.cit.*, pág. 14.

37 Marco, Tomás: "Ideas y sensaciones", en: *ABC de las Artes y las Letras*, Madrid, 8-14 de diciembre de 2006.

ciencia y su método científico, y al segundo le aplica una carácter más psicológico y analógico “*que salta la cadena metodológica de las causas y efectos*”<sup>38</sup>.

Cuando alude al pensamiento lógico sugiere que la música tiene una base físico-matemática, y además sostiene la existencia de una correlación *mágico-científica* entre el nacimiento de las matemáticas, entendidas como número, y el de la música. Sustenta también de manera muy persuasiva que existe una correspondencia en el avance de la ciencia y el de la música misma. Cuando lo hace al pensamiento mágico se refiere a “*contar con la intuición y lo psicológico, que es lo que transcurre por los reinos de lo inefable y que cuenta con algo tan indefinible pero tan imprescindible, por mucho que se haya abusado de ello, como es la inspiración*”<sup>39</sup>. Porque la música no es solo física sonora, sino también un lenguaje que se dirige a los sentidos y la mente. Al fin, ese encuentro entre ambos pensamientos se convierte en

creación artística, transformándose en un medio de expresión y un medio de comunicación que proporciona una imagen del mundo experimentada por los sentidos del artista: otra forma de conocimiento.

En otro momento de su discurso sostiene que “*la música es fundamentalmente tiempo, y el tiempo es precisamente la base de ambos pensamientos* (lógico y mágico)”<sup>40</sup>. Al lado del tiempo lineal que todos percibimos de manera corriente, Marco propone la existencia de un tiempo interno y otro externo, uno físico y otro psicológico, sin llegar a definirlos, y atribuye un papel relevante a la percepción del tiempo. Asevera también que el tiempo se constituye en forma mediante la memoria humana, y que sin ésta, la música no puede existir. La obra musical no es para él un objeto fuera del tiempo ni un proceso de sucesos más o menos aleatorios, sino un espacio sonoro (una forma) articulado mediante el tiempo. Extendiéndonos en una cita suya

38 Marco, Tomás: *La creación musical como imagen del mundo entre el pensamiento lógico y el pensamiento mágico*, Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 7 de noviembre de 1993, pág. 14.

39 *Ibid.*

40 *Ibid.*, pág. 22.

que ya hemos empleado, para el compositor *"llegar a la música como espacio implica partir de la música como tiempo y por consiguiente investigar en los mecanismos de la percepción temporal. Prácticamente es lo que he hecho a lo largo de toda mi producción, eso sí, desde los más variados puntos de vista"*<sup>41</sup>.

Sobre el papel que juega la memoria en la percepción del tiempo vuelve a hablar en su contestación al discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Manuel Gutiérrez Aragón: *"Cualquier arte del tiempo es un arte que se desvanece en el mismo momento que el tiempo transcurre"*, es decir, la obra misma *"solo existe mientras se proyecta o interpreta"*, a lo que añade que *"es una vuelta hacia la distinción aristotélica entre el acto y su potencia"*.

Que *"la música es más un arte del tiempo que del sonido"*, y que *"un arte del tiempo es necesariamente un arte de la memoria"*, que existe porque existe la facultad humana de la memoria<sup>42</sup>.

## VII. El concepto de *aura* del filósofo Walter Benjamin

El filósofo judío alemán Walter Benjamin, de ideas finalmente materialistas, mantuvo una excelente relación ideológica con Theodor Adorno, de quien Tomás Marco fuera alumno en la época de estudios que pasara en Alemania. Benjamin escribió en 1936, pocos años antes de su muerte, un ensayo titulado *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. En el escrito se expone que en el pasado la obra de arte siempre había sido susceptible de reproducción; pero se trataba de una imitación de los hombres de lo que otros hombres habían hecho. Frente a esto, afirma el filósofo, la reproducción técnica de la obra de arte es algo que se viene imponiendo con intensidad creciente, hasta el punto que la vida actual ha transformado la naturaleza de la materia, el espacio y el tiempo, y por tanto la naturaleza de la obra de arte misma.

Toda obra de arte manifiesta un *aura*; está formada por el

41 *Ibid.*, pág. 23.

42 Marco, Tomás: Contestación al discurso de Manuel Gutiérrez Aragón *Jardín de deseos* en su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 29 de febrero de 2004.

conjunto de imperfecciones y deficiencias que la caracterizan y se hacen patentes en un espacio y en un tiempo (un aquí y ahora) que la hacen única. El aura es irrepetible y no se puede reproducir, por lo que Benjamin propone que en esta época, que él denomina *de reproducción técnica*, en la que la obra deja de ser única e insustituible, el aura se desvanece<sup>43</sup>.

Este concepto de *aura*, que Marco parece compartir con Benjamin, sirve de punto de partida para la obra que nos ocupa: *Aura*<sup>44</sup>. Como apunta Marta Cureses, en esta obra los resultados se dirigen hacia el problema de la comunicación, pero no desde el punto de vista del emisor y qué es lo que este desea comunicar, sino desde el ángulo del receptor y qué es lo que realmente recibe. Volvemos al asunto de la percepción<sup>45</sup>.

## VIII. Un método para el análisis temporal

Plantea el profesor LaRue (1989) que cada obra musical representa, vista desde perspectivas distintas, una ley en sí misma; que la tarea del analista sería poner un orden en la observación. Ésta debería "*poner de relieve los rasgos característicos del compositor (...) eliminando todo aquello que pueda parecer superfluo o irrelevante*"<sup>46</sup>.

En las consideraciones analíticas básicas propone que la música es esencialmente movimiento, y explicar el carácter de ese movimiento, hasta donde sea posible, sería el primer objetivo del análisis. En realidad, o el análisis sirve para "*aumentar el grado de nuestra percepción de la riqueza imaginativa de un compositor, su grado de complejidad, su experiencia (conocimiento práctico) en la organización y en*

43 Benjamin, Walter: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Ed. Taurus, 1989.

44 Afirma García del Busto: "*Con la referencia a Walter Benjamin en el título y en el planteamiento abstracto de la obra. Tomás Marco se apuntaba en la línea de la conveniente desmitificación del aura que rodea la obra de arte*", en: García del Busto, José Luis: *Tomás Marco*, Oviedo, Ethos Música - Universidad de Oviedo, 1986, pág. 28.

45 Cureses, Marta: *Op.cit.*, pág. 211.

46 LaRue, Jan: *Análisis del estilo musical*, Barcelona, Ed. Labor, 1989, págs. 1-4.

la presentación del material que pone en juego”, o se convierte en un acto estéril.

La metodología de LaRue, que ha tenido un éxito considerable entre los estudiosos, propone tres fases: antecedentes, observación y evaluación.

Sobre el primer punto anota que “sin un marco adecuado de referencia histórica, y sin una idea de los procedimientos convencionales que se encuentran en piezas similares (...) no podremos lograr observaciones relevantes que tengan suficiente consistencia”.

Del segundo, la observación, propone que debe ser *significativa*, relevante, vigilando además que la acumulación de observaciones no nos ahogue, porque si “los detalles observados proliferan despreocupadamente nunca podremos conseguir una comprensión sintética y coherente.” A partir de aquí él establece distintos puntos de observación que denomina dimensiones, y habla de las grandes, las medianas y las pequeñas dimensiones, y que “el primer axioma del analista que busca el sentido orgánico de

esa globalidad será el comenzar por considerar la pieza como un todo, no en sus partes.”

El último contemplaría la evaluación, que proporcionaría un marco de referencia procedente de la apreciación acumulativa de la obra siguiendo “criterios normativos intrínsecos, comparativos y externos”<sup>47</sup>.

Desde nuestro punto de vista, los instrumentos del análisis tienen que ser coherentes con los contenidos de la obra que se analiza. Para no caer en el absurdo de derrochar esfuerzos localizando elementos que no puede haber, nuestro primer acercamiento a la obra ha de servir para afinar en la elección de unas herramientas adecuadas que nos conduzcan a ese conocimiento necesario. Y de la mejor manera.

Sostenemos, como ya apuntábamos anteriormente, que la percepción de la estructura general de una obra musical, la forma, exige un acercamiento de tipo cognitivo. La percepción de arquitectura de la obra musical, en su extensión y complejidad, debe ser reflexionada. Hemos de reconstruir el suceso, y entra en

47 *Ibid.*, pág. 16.

juego la memoria, como nos recuerda Marco: la obra, en ese momento, opera como un espacio. Pero el gesto musical inmediato, el detalle (manifestándose como *impulso involuntario*, como *caída inesperada*, como *frenazo repentino*, como *explosión*, o alguna otra), que constituye, sin duda, el material musical más abundante e interesante, y posiblemente el más personal del artista, pertenece al mundo de los estímulos y respuestas automáticos; que más tarde seguramente puedan ser racionalizados, pero que están íntimamente vinculados con el *pensamiento mágico* que el compositor defiende. Estas dos percepciones, que son fundamentales e imprescindibles, tienen que encontrar respuesta en el análisis.

Para evaluar los elementos generales de la obra tenemos una rica variedad de recursos que vienen recogidos de la tradición musical occidental, y que entendemos que nos deben conducir a comprender cómo crece la obra musical a lo largo de su duración, y qué aspecto externo, en lo concreto y en lo abstracto, finalmente culmina.

En interés de apreciar mejor el campo de la percepción auto-

mática, en el que creemos que se mueven los elementos más elementales de *Aura*, hemos adoptado, con toda libertad y sin dogmatismos, el método desarrollado en el M.I.M. de Marsella, denominado método de las *Unidades semióticas temporales* (UST), que nos ayudarán a encontrar el sentido psicológico de cada gesto temporal básico.

Insistiremos aquí en lo de 'con toda libertad y sin dogmatismos', porque es reconocida la consustancial tendencia al enciclopedismo que tradicionalmente ha manifestado el pensamiento francés, que revela una ambición devoradora de categorizarlo todo. Nosotros, más mestizos, estimamos que no siempre las cosas están tan claras, y que las zonas oscuras, híbridas, superan con creces a las nítidas. Es decir, que casi siempre estamos a medio camino. Por eso nos valdremos de estas categorías de manera estrecha cuando así sea oportuno, y cuando no, acudiremos a tesis y explicaciones más oportunas, y tal vez más imprecisas. A nuestro modo de ver, el análisis debe ofrecer respuestas a preguntas, y cuando no puede darlas, más preguntas.

## IX. Desarrollo del análisis de *Aura*

### IX.1 La obra

*Aura* es el Cuarteto de cuerdas nº 1 de Tomás Marco. Se ajusta a la convención camerística clásica que consiste en una agrupación formada por dos violines, una viola y un violoncello. Tiene como excepcional, en el ámbito instrumental, la inclusión de dos crótales (*antique cymbals*) que, hacia el final de la obra, son tocados por el violín II y la viola, y un plato suspendido que tocará frotando con el arco, por un espacio muy breve de tiempo, el violín I. Se añade a ello el uso puntual de las voces de los intérpretes, vocalizando sonidos inmóviles sobre notas mantenidas en las cuerdas, en algunas de las partes más estáticas de la obra.

#### IX.1.1 Génesis de *Aura*

*Aura* fue compuesta entre los años 1968 y 1969. Está dedicada a Ricardo Bellés, con quién el compositor mantiene amistad desde comienzos de los años sesenta, cuando fueron cofundadores, con otros, del grupo

*Problemática-63*, un círculo artístico-cultural que promovía ofrecer una “visión conjunta de las artes y las ciencias” e “informar sobre la evolución y los problemas del arte”<sup>48</sup>.

La elección de la formación instrumental para la cual iba a ser destinada la obra, el *cuarteto de cuerdas*, con su capacidad de empaste, de homogeneidad tímbrica, de sobriedad, y su tradición rica y seria, quizás se debiera al reto que la obra planteaba desde su origen: despojarse de oropeles para centrarse en un problema de percepción psicológica, del paso de los acontecimientos y de maneras de surcar el tiempo musical. Nos cuesta trabajo imaginar una agrupación mejor para experimentar ideas que tienen que ver con lo esencial.

Sin duda, pesaría también en esta elección su propio hecho biográfico. Tomás Marco llevaba una década experimentando con la música de las más variadas formas, su ambición artística lo conducía a las más diversas e interesantes plazas, movido por la necesidad de asimilar experiencias nuevas y distintas, como es

48 Sarmiento, José Antonio: *La otra escritura: la poesía experimental española, 1960-1973*, Ed. Univ. de Castilla La Mancha, 1990, pág. 11

propio de jóvenes compositores, y lo conseguía con notoriedad y éxito. Parece lógico que después de ese tiempo, con esa brillante y rica, pero dispersa trayectoria, tal vez se detuviera para reflexionar sobre lo hecho, y con ello, probablemente, la toma de conciencia de que le había llegado *la hora del cuarteto*, como algo casi iniciático, le alcanzara. Un paso cualitativo más. Así que es muy posible que la misma necesidad de revisar su lenguaje fuera la causa de ésta elección.

En todo caso, hoy podemos decir que fue un acierto incuestionable que tuvo una trascendencia capital en toda su obra posterior. La composición fue terminada y presentada en 1969 al Concurso Internacional de Composición de la Fundación Gaudeamus de Holanda, en donde fue galardonada en segundo lugar, y a la VI Bienal de París en ese mismo año, recibiendo la Mención de Honor.

Las mejores reacciones de la época sobre *Aura*, las ha recogido, sin duda, José Luis García del Busto. Él nos dice a este

propósito que *“la etapa juvenil de Tomás Marco alcanzaría un grado de reconocimiento general con ‘Aura’.* (...) *Cabría decir que ‘Aura’ reúne todos esos ingredientes que definen el acceso de un artista joven a un primer estadio de madurez: adecuación entre pretensiones y logros, capacidad de aportación, riqueza inventiva, seguridad en el propio oficio y, en cierto modo, caracteres de bisagra en el catálogo: resumen de hallazgos y tendencias de obras anteriores y apertura de nuevas vías”*<sup>49</sup>.

El biógrafo también relata la manera cómo el crítico Enrique Franco describió la reacción del gran violinista Yehudi Menuhin, ante el estreno de *Aura* en el Festival SIMC 1970: *“Primero fue un fruncir de cejas, como una interrogación gestual. Pronto el rostro se distendió y el gesto fue de aprobación y felicidad, como diciendo: «Todavía existe quien imagine algo distinto»*”<sup>50</sup>.

De su relato hemos recogido también testimonio de que Oscar Esplá, compositor y crítico que en “ABC” venía manteniendo

49 García del Busto, José Luis: *Tomás Marco*, Oviedo, Ethos Música - Universidad de Oviedo, 1986, pág. 27.

50 *Ibid.*

una firme oposición musical contra todo lo serial y post-serial, arremetió en ese momento con fuerza contra todo lo escuchado en el Festival, pero “*salvando de la quema*” a *Aura*<sup>51</sup>.

Cuando fue su estreno en España, en el III Festival de América y España, escribió Jacobo Romano en la revista *Buenos Aires Musical*: “*La jerarquización sensorial de la materia sonora, integrada – entre otras– por un sutilísimo repertorio tímbrico, formas de ataque y la incorporación de sus propias voces por parte de los instrumentistas, otorgan a «Aura» un ámbito extraño, y quizás algo inquietante por su pureza. Este calificativo –pienso– es el que más corresponde a la obra de Marco. Una especie de «naifismo» habita en él con una singular imaginación*”<sup>52</sup>.

Fernando Ruiz Coca señalaría también la “*asombrosa parquedad de medios a partir de los cuales*” se desarrolla la pieza, como valor positivo<sup>53</sup>.

*Aura* fue la primera obra grabada en disco de Tomás Marco, “*como si se tratara de un eco del trabajo de Benjamin sobre ‘La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica’*.”<sup>54</sup> La composición obtuvo, pues, un éxito inusitado. Se interpretó en Holanda, Suiza y España, y poco después en Berlín, París y Londres, y fue emitida en programas de un gran número de radios europeas, gracias a que fue elegida para la Tribuna Internacional de Compositores de la UNESCO en 1970.

La partitura fue editada por *Editions Salabert*, París, pero actualmente la editorial no la sirve. Hemos tenido que acudir a la gentileza del compositor para obtener una copia al objeto de este trabajo. Existe sin embargo una reciente y magnífica grabación de *Aura*, llevada a cabo en el año 1999 por el *Arditti Quartet*, en un disco que recopila sus cuatro primeros cuartetos de cuerda, y que es la que hemos manejado.<sup>55</sup>

51 *Ibid.*, pág. 28.

52 *Ibid.*, pág. 28.

53 Ruiz Coca, Fernando, en: “*Nuevo Diario*”, 18 de octubre de 1970. (Citado por García del Busto, José Luis: *Op. Cit.*)

54 García del Busto, José Luis: *Ibid.*

55 Arditti Quartet: *Tomás Marco String Quartets*, Col legno, WWE 1CD 20045, 1999. (CD)

### IX.1.2 Análisis del contenido de la obra

Dice Marta Cureses que en *Aura* se confrontan dos estructuras, una estática y otra dinámica, y efectivamente esta parece ser una de las estrategias puestas en juego. Quizás la más básica<sup>56</sup>.

A primera vista, la obra aparece dividida en cinco secciones (A-B-C-D-E) de dimensiones distintas, y está escrita sin barras de compás en una partitura indivisible, de tal manera que los cuatro instrumentistas deben leer la partitura general que contiene las cuatro voces del cuarteto. Es la solución aportada por Marco al problema de sincronizar voces en una obra que no presenta pulso, tempo ni barra de compás.

Sin embargo, observada con más detenimiento, esta estructura aparentemente pentapartita esconde otra ternaria que responde al esquema siguiente:

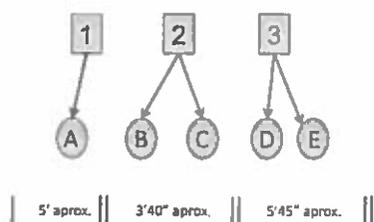


Figura 1: esquema formal de *Aura*.

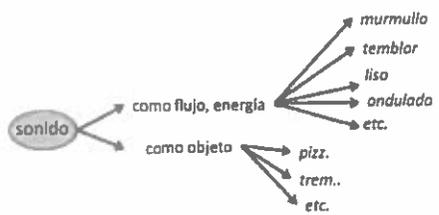
56 Cureses, Marta: *Tomás Marco. La música española desde las vanguardias*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2007, pág.

En donde A es una sección en sí misma, B y C representan dos períodos que conforman una segunda sección en la que B sirve de estímulo y C de respuesta, y la tercera está formada por la conjunción de D y E.

La sección A, como veremos, es en sí misma bipartita. La ruptura se produce cuando hacia el final de la misma se promueve la entrada definitiva del primer violín con un tipo de actividad temporal completamente distinto y contrastante con lo oído anteriormente.

Se aprecia también inmediatamente que, aún habiendo fenómenos verticales y horizontales, no cabe hablar ni de contrapunto (nota contra nota) ni de armonía (secuencias de acordes y organización tonal funcional) en el sentido tradicional. Pero si hay un espacio-tiempo en el que se distribuyen y sitúan los sucesos.

Estos sucesos, en forma de flujos prolongados o de objetos puntuales, llegan a adoptar aspectos muy diversos.



La naturaleza de algunos objetos deriva directamente de la forma de tocar el instrumento, otros han sido diseñados pensando en cómo serán percibidos. Veamos algunos ejemplos:

Figura 2: algunos sucesos en Aura.

	pulsación simple	regularidad
	pizzicato rápido	puntos breves, incisos
	pizz. arpeggio	efecto guitarra
	saltato alla punta	rebotes
	tocar detrás del puente	estridencias
	glissando rápido	caída, precipitación
	golpe sobre la caja	golpe
	glissando al agudo	caída chirriante
	barridos de armónicos naturales	serenidad
	tocar en el cordal	soplo áspero y sordo
	campana	vibrante

Figura 3: algunos objetos que aparecen en la obra.

Desde la primera aproximación a la obra se percibe una clara intención de reducir los elementos tradicionales de la música a sus mínimas expresiones para desarrollar un tipo de trabajo *distinto*. Esto se aprecia en la armonía, por ejemplo. Durante toda la obra, el único centro tonal que se afianza está constituido por la nota más grave del registro del violoncello: la nota DO.



Figura 4: empleo de la armonía.

Apreciamos, como demostraremos, que el concepto de armonía que Tomás Marco emplea en la construcción sonora de *Aura* tiene que ver sobretodo con el color, color armónico, y la percepción del espacio. Es decir, por un lado sirve para colorear la superficie que sustenta los acontecimientos musicales, y por otro proporciona perspectiva y profundidad al campo sonoro, en el sentido de crear volumen y estratificación.

Ningún otro papel que tenga que ver con la organización estructural parece extraerse de su estudio. Esto se puede apreciar en las figuras que siguen (figuras 5 a 9), que nos proporcionan una visión ilustrativa del recorrido armónico de la obra.

Figura 5: esquema armónico de la sección A de Aura.

En A, Do establece su territorio, convertido en eje armónico sobre el que todo discurrirá. Todo empieza y termina en dicho centro tonal. Las escasas desviaciones de esta ley coinciden además

en que son parciales próximos de dicha fundamental, incapaces de ponerla en cuestión.

Es interesante observar como esta sección de nueve páginas se configura como un pertinaz viaje

de dos octavas hacia arriba que terminará en un unísono instrumental completo.

(B)

Figura 6: esquema armónico de la sección B de Aura.

En B se observa como irrumpen en la armonía una serie de alturas extrañas a Do, en justa correspondencia con la actividad extraordinariamente rápida y

diversa de los materiales que se mueven en esta pequeña sección. Do sigue obstinado en su papel de pedal, sin embargo los otros sonidos dan un color distinto a la escena.

(C)

Figura 7: esquema armónico de la sección C de Aura.

Sin embargo ello dura poco, porque en C se aplica a edificar un edificio armónico mayor de manera progresiva, tonalmente muy estable. El primer Sol sobreguido del violín 1 es un punto de luz, una claraboya, que va

iluminar una construcción que recorrerá el campo armónico desde lo más grave hasta lo más agudo en ese tiempo que manifiesta tendencia a prolongarse indefinidamente, y en el que se irán consolidando sólidamente los pilares armónicos intermedios.

(D)

VL1 (8<sup>54</sup>) (9<sup>03</sup>) (9<sup>15</sup>) (9<sup>36</sup>) (10<sup>06</sup>)  
 VL2  
 Vcl. (8<sup>45</sup>) (10<sup>10</sup>) (10<sup>12</sup>)

Figura 8: esquema armónico de la sección D de Aura.

D es armónicamente estable. El papel tensionador ha sido encargado a otros elementos pero no a la armonía.

(E)

VL1 (11<sup>02</sup>) (11<sup>35</sup>) (11<sup>45</sup>)  
 VL2 (12<sup>09</sup>)  
 Vcl. (10<sup>45</sup>) (14<sup>21</sup>)

Figura 9: esquema armónico de la sección E de Aura.

El recorrido se cierra en E. Desaparecen las voces y surge el Do grave inicial, monódico, afianzado por la intervención de las voces (en Do) y los crócalos

(que aunque en la partitura no se prescribe, el Arditti Quartet los ha escogido cuidadosamente para producir las notas Mi y Sol, quinto y tercer parciales de Do).

### IX.1.2.1 Sección A

El principal aliento de la obra lo constituye un gesto temporal combinado que podemos denominar *impulso-resonancia*. La sección A aparece en gran parte edificada con este tipo de material animado.

Estos impulsos tienden a presentar tres fases: una fase inicial de acumulación de energía acompañada por una pequeña aceleración, una fase de cresta o de máxima tensión, y una última de resonancia en la que el movimiento se amortigua y se extingue.

El material que desarrolla este gesto, el impulso inicial o impulso 1, está construido en forma de pulsaciones breves (tal vez un latido) y sufre un proceso de transformación que dura aproximadamente 1'38 minutos: primero es solo una figura simbólica en el papel pautado, sin sonido; cuando por fin suena lo hace en pizzicato; en la cresta gana mordacidad y se convierte en pizzicato bartók, y acaba siendo una serie de notas tenidas paulatinamente estiradas y atenuadas en la fase de resonancia.

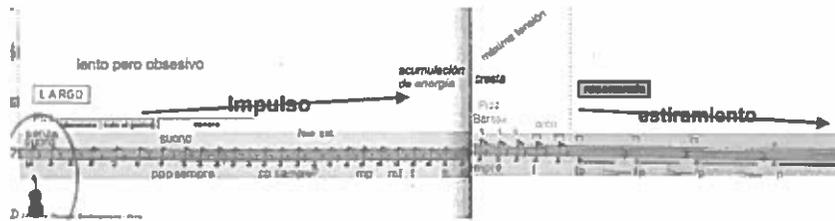


Figura 10: primer impulso, con sus tres fases, en la sección A de Aura.

La entrada paulatina de los instrumentos del cuarteto es una de las claves de la sección A. De hecho, la sección termina cuando por fin se introduce el último de sus miembros. Estos se van agregando por orden desde el más grave al más agudo: la entrada de la viola se produce en el minuto 2'20, la del violín 2 en el 3'19, y la del violín 1 en el minuto 3'54.

Las voces se moverán libremente produciendo impulsos independientes, como se va a apreciar en el instante en que se incorpora la viola. En ese momento los movimientos de impulso del violoncello y los de la viola son asíncronos.

En el minuto 2'33 (pág. 4 de la partitura), el movimiento

es más caótico con tendencias contradictorias en el discurso de la viola, que se mueve a través de impulsos irregulares, y el

violoncello, que produce oscilaciones también irregulares. Todo ello genera una tensión que no se resuelve.

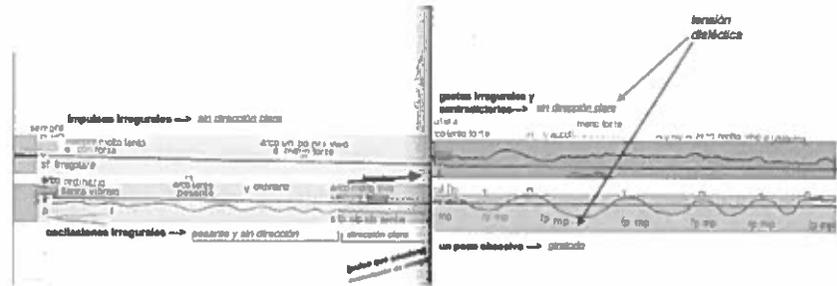


Figura 11: páginas 5 y 6 de la sección A de Aura.

Este breve pasaje, después de la direccionalidad tan evidente que producen los movimientos de impulso-resonancia anteriores, aparece confuso y sin dirección. De todas maneras es transitorio.

Acto seguido interviene por primera vez el violín 2 y con ello se reanudan los movimientos de impulso y resonancia. Independientes, primero, pero que acabarán conjugando sus fuerzas al final en las tres voces que actúan.



Figura 12: final de la sección A de Aura.

Cuando en la página 8 se incorpora a la acción el violín I los impulsos desaparecen y el movimiento se transforma en estacionario, con gestos temporales que se perciben como frenadas y búsqueda de la anulación del

sentido direccional. Estamos claramente, pese a la nomenclatura del texto musical, en un período distinto y visiblemente articulado: es la consecuencia a la fase anterior en un esquema que se nos muestra como bipartito.

### IX.1.2.2 Secciones B y C

Las secciones B y C se conjugarán como dos períodos complementarios. B es un movimiento prolongado de agitación y C es calmado y extenso. Juntos, antecedente y consecuente, parecen simbolizar un nuevo gesto estilizado de impulso y resonancia.

En B se ocasiona lo que podríamos denominar una explosión, en la que se produce una profusión incontrolada, desordenada, de objetos breves y fragmentados con un cierto sentido caótico. Nada es previsible, salvo que seguirá la agitación.

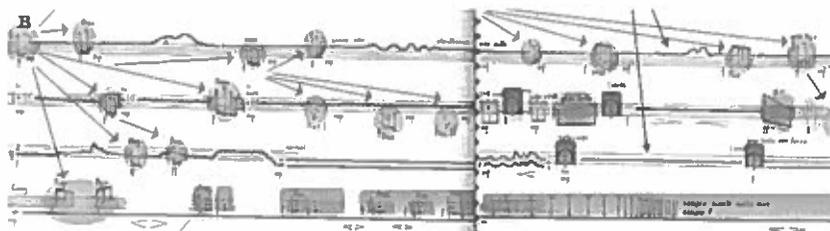


Figura 13: sección B de Aura.

Es una sección en la que impera el movimiento y se percibe velocidad, con una densidad de elementos que produce complejidad perceptiva e informaciones contradictorias, lo que produce nerviosismo. Todo este material mezclado en exceso anula la direccionalidad de la percepción temporal: sin dirección por exceso de información. La sección, que dura 1'11 minutos acaba con un estiramiento y un movimiento

de frenada que retiene repentinamente la agitación.

En el pasaje predominan los objetos breves, repetitivos, desordenados y claramente caracterizados. Estos experimentan variaciones pequeñas y proliferan formando retículas y ramificaciones.. En el tejido sonoro se aprecian dos materiales horizontales que proliferan: uno rugoso y granular y otro liso y sostenido.

Figura 14: comienzo de la sección C de Aura.

C comienza siendo un remanso de calma, un contrapunto adecuado a la agitación incontrolada de B. Desde un sol sobreguado, *flautato* y pianísimo, del violín I se descuelgan etéreas sucesiones de armónicos naturales en el trío de instrumentos restante, que contribuyen a generar un espacio grande, apacible y lleno.

Lo que sigue después es un fragmento que se extiende durante 2'05 minutos en el que predominan las líneas horizontales suaves y el crecimiento armónico. Está construido en base a una dialéctica que confronta

una necesidad de arrancar el movimiento, de echarse a andar, y otra que tiende a suspenderlo indefinidamente. En el proceso se suceden movimientos lineales dóciles y un ensanchamiento del registro hasta abarcar el espectro más amplio de la obra.

Algo después, en el minuto 8'11, el movimiento va a experimentar un proceso de contracción y estiramiento temporal, para recuperar definitivamente el gesto de impulso-resonancia en el 8'27, con el que termina; gesto principal que permanecía ausente desde la primera sección A.

Figura 15: final de la sección C de Aura.

### IX.1.2.3 Secciones D y E

Las secciones D y E se constituyen también como una unidad bipartita. Pese a sus irregularidades, se nos antojan miembros de un esquema estrófico en el que la segunda parte representa una continuidad de la primera, más que un contraste.

La sección D comienza con una explosión de materiales y

objetos en una situación compleja similar a la que sucedió al comienzo de la sección B. No obstante es más breve y se observa una predominancia de la nota Re en el primer violín, como una especie de nota pivote con intención focal. En poco tiempo la entropía va disminuyendo y el orden de los eventos va adoptando un aspecto casi de secuencia ordenada.

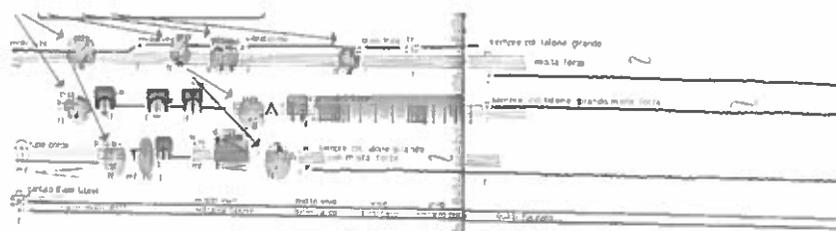


Figura 16: inicio de la sección D de Aura.

En el minuto 9' 15 esa actividad cesa y se abandona el movimiento a su suerte, esperando que acabe frenándose por su propia inercia. Lo que sigue un largo proceso de transformación en el que se detiene el movimiento y el desarrollo de lo que sigue se hace previsible: uno espera que la máquina se va a parar (una parada simbólica), como efectivamente ocurre en el minuto 10' 15.

En este momento se produce una calma estática exquisita. Todo flota en una sensación intemporal. La armonía es amplia, resonante y afianzada en la nota

Do. La entrada de las voces de los instrumentistas proporciona una sensación serena, casi espiritual, que solo es transgredida por un pequeño impulso al final de la sección, antes del calderón.

A comienzos de la sección E encontramos los objetos que aparecieron al inicio de B y D, pero su naturaleza ha cambiado. Aquí no se produce ya una explosión desordenada. Los objetos se suceden de manera imprevisible, si, pero en forma de secuencia horizontal, perfectamente rastreable, desarrollada por el violín 1.

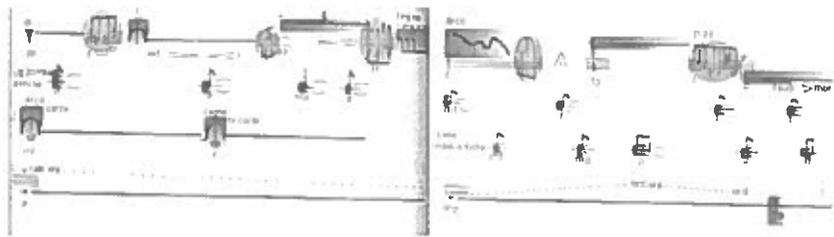


Figura 17: inicio de la sección E de Aura.

La mencionada secuencia flota sobre un manto armónico que constituyen el violoncello, con su pedal en la nota Do, y los crócalos de la viola y el violín 2, afinados en la grabación que hemos empleado en las notas Mi y Sol. La intervención de los

crócalos se dispersa cuidadosamente para no generar pulsos evidentes.

En la página 25 se produce la vuelta definitiva al aliento inicial de la obra: el movimiento de impulso-resonancia.

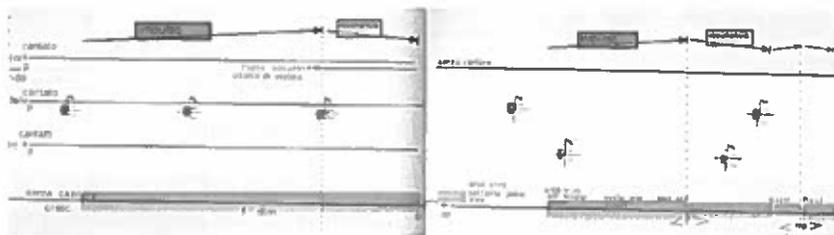


Figura 18: impulsos en la sección E de Aura.

La obra cierra su círculo con un magnífico gesto de impulso final de 3'00 minutos, que representa la transformación definitiva de aquel movimiento, un poco

tímido, que inició la obra. El violoncello solo comenzó el camino y él mismo lo ha culminado. Desde el silencio al silencio. La cuerda grave del instrumento, el soporte sonoro del edificio.

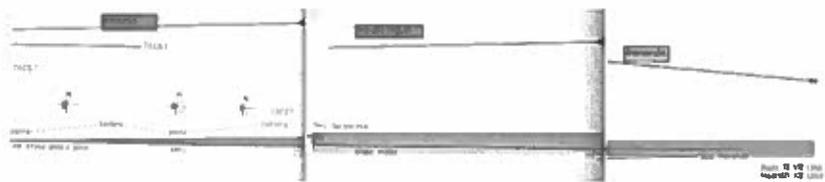


Figura 19: movimiento de impulso-resonancia final de Aura.

## IX.2 Resultados

Desde una aproximación conceptual, hemos encontrado una forma bien hecha, una estructura meditada, perfectamente articulada, de aspecto pentapartito que se inserta en una forma ternaria más clara, como ya hemos explicado antes. Una composición rica en recursos que desarrolla ideas estéticas vivas, reales, y adaptadas a su entorno. Una estructura que progresa de manera muy fluida en medio de procesos que transforman los materiales de partida para construir una historia. Una pieza austera, también. Ciertamente.

Pero desde el punto de vista de la percepción automática, de las impresiones que nos provocan el gesto y el movimiento, hemos encontrado una obra que habla de *maneras de tratar el tiempo*, o de maneras de *andar por el tiempo*. Hemos visto cómo el tiempo se dilata o se contrae, cómo se precipita o se relaja, cómo se abandona, desaparece y se convierte en un espacio. Cómo brinca de un punto a otro y cómo se desplaza suavemente. Cómo aprieta y cómo suelta.

Marco nos ha querido contar una historia del tiempo y cómo es percibido, despojando a la obra

de todos aquellos elementos que pudieran perturbar este objetivo primordial, y lo ha conseguido.

La obra, ya lo hemos mencionado anteriormente, constituye uno de los acontecimientos más significativos en la carrera del compositor, como experiencia estética y como catapulta para su carrera. *Aura* supuso la consolidación de un cambio de estilo definitivo que el compositor llevó a cabo a finales de los años sesenta, y que marcaría su producción posterior.

Nuestro análisis ha querido ir más allá de los puros aspectos cognitivos, superestructurales, para adentrarse en los gestos y su significado en el subconsciente. Nos interesaba la psicología de la audición. Creemos que la obra de arte está hecha para ser percibida antes que racionalizada. O mejor, con Tomás Marco, para ser percibida y racionalizada: el *pensamiento lógico* y el *pensamiento mágico*. Por ello hemos recurrido, de manera pragmática, sin mecanicidad, a las herramientas que sospechábamos nos facilitarían este tipo de intervención: las unidades semióticas temporales.

Las hemos utilizado con mucha libertad, a la espera de que nos descifrarán cuestiones. Cree-

mos que lo hemos conseguido. Creemos que hemos iniciado una línea de trabajo e investigación que merece ser continuada con otras obras posteriores del mismo compositor (por ejemplo: sus otros cuartetos de cuerda), y de

otros compositores con preocupaciones similares o distintas.

Ello redundará en una mejor didáctica de la composición musical y en el mejor aprendizaje de los estudiantes.

## X. Bibliografía

Benjamin, Walter: "La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Ed. Taurus, 1989.

Brelet, G.: *Esthétique et création musicale*, París, P.U.F., 1947.

Burdick, Allan: "The Mind in Overdrive", *Discover, Science, Technology and The Future*, abril, 2006.

Cureses, Marta: *Tomás Marco. La música española desde las vanguardias*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2007.

Eagleman David M.: "Human time perception and its illusions", *Current Opinion in Neurobiology*, volume 18, issue 2, abril, 2008.

Endara, Sebastián: El tiempo o la voluntad extraviada. *A Parte Rei, Revista de Filosofía* nº 58, julio de 2008. (<http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei>).

Entrevista de Eduard Punset con David Eagleman: "Qué es el tiempo", *Redes*, emisión 20 (23/11/2008, 01:30 hs.) - temporada 13, RTVE La 2, Barcelona, Smartplanet.

Favory, J. « Les unités sémiotiques temporelles », *Mathématiques et sciences humaines*, nº 178, Verano 2007, especial Art,

mathématiques, langage et émotion, [En línea], puesto en línea el 21 de septiembre de 2007. URL : <http://msh.revues.org/document4192.html>. Consultado el 30 de enero de 2009.

Ferrater Mora, José: *Diccionario de Filosofía de Bolsillo*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

Feynman, Richard: *Seis piezas fáciles*, Barcelona, Editorial Crítica, 2007.

Gómez Amat, Carlos.: *Tomás Marco*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. 1974.

Hawking, Stephen: *Brevísima historia del tiempo*, Barcelona, Editorial Crítica S.L., 2006.

Healy, Melissa: "Memory, emotions can trip up time perceptions", *Los Angeles Time*, 9 de marzo, 2009.

LaRue, Jan: *Análisis del estilo musical*, Barcelona, Ed. Labor, 1989.

Mâche, F.B.: *Musique au singulier*, París, Ed. Odile Jacob, 2001.

Marco, Tomás: "Ideas y sensaciones", *ABC de las Artes y las Letras*, Madrid, 8-14 de diciembre de 2006.

Marco, Tomás: Contestación al discurso de Manuel Gutiérrez Aragón *Jardín de deseos* en su

ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 29 de febrero de 2004.

Marco, Tomás: *La creación musical como imagen del mundo entre el pensamiento lógico y el pensamiento mágico*, Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 7 de noviembre de 1993.

Newton, Isaac: *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*, 1687.

Rowell, Lewis: *Introducción a la Filosofía de la Música*, Barcelona, Editorial Gedisa S.A., 1990.

Sarmiento, José Antonio: *La otra escritura: la poesía experimental española, 1960-1973*,

Ed. Univ. de Castilla La Mancha, 1990.

Sciarrino, Salvatore: *Le Figure della musica, da Beethoven a oggi*, Milan, Ed. Ricordi, 1998.

Souvchinsky, P.: "La notion de temps en musique", *Revue Musicale*, mayo-junio, 1939.

Stockhausen, Karlheinz: "... how time passes...", *Die Reihe*, 3, 1957.

Stravinsky, Igor: *Poética musical*, Madrid, Taurus, 1981.

Vicente Navarro, Eduardo: Las siluetas del tiempo. *A Parte Rei*, *Revista de Filosofía* nº 36, noviembre de 2004. (<http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei>).

Wishart, Trevor: *On Sonic Art*, York, Ed. del autor, 1985.