El unísono impreciso. Contribución a una historia de la heterofonía*

Pablo Fessel
Universidad de Buenos Aires – CONICET

La representación teórica de la textura, entendida en un sentido amplio como concepto de la simultaneidad musical, estuvo definida, hasta avanzado el siglo XX, por una orientación predominantemente tipológica. Disímiles configuraciones texturales fueron caracterizadas mediante un reducido conjunto de 'categorías estilísticas' –de acuerdo con la denominación de Guido Adler–,[1] entendidas como designación de diferentes modalidades de escritura musical.[2] Este conjunto de categorías, que llegó a sustentar el esquema de una filosofía de la historia de la música,[3] estaba hegemonizado por la contraposición entre la polifonía y la homofonía.[4] La primera estuvo representada desde fines del siglo XVII bajo la forma de una multiplicidad de líneas rítmica y melódicamente independientes y equivalentes en su jerarquía;[5] la segunda fue entendida como multiplicidad ordenada en forma homorrítmica, de tal manera que una de las líneas se constituye como melodía y las restantes como

* Una versión previa de este artículo fue presentada en las I Jornadas de Filosofía del Arte. Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina, 2004. Quiero agradecer a Omar Corrado y a Gerardo Sachs, quienes revisaron mis traducciones del francés y del alemán, y a los evaluadores anónimos, por sus valiosas observaciones y sugerencias a la versión enviada originalmente de este artículo.

1. Cf. G. Adler, *Der Stil in der Musik*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. Rep. de la 2da. ed.: Walluf, Sändig, 1973.
2. En esta noción de escritura perdura la antigua concepción retórica de la composición, que entiende la ideación del material en una primera instancia, como *inventio*, y la escritura en una segunda instancia, como parte de la *dispositio*. Cf. Mark Evan Bonds, *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge, Harvard University Press, 1991. La textura, entendida como resultado de la disposición del material –incluidas las decisiones relativas a sus determinaciones tímbricas, registrales, etc.–, se configuraba en este segundo momento, el de la escritura.
3. De acuerdo con el cual la música occidental habría evolucionado de la monofonía a la polifonía, y de esta última a la homofonía armónica. Cf. una versión de este esquema en Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, [1863] 7ma. ed. Hildesheim, Georg Olms, 1968, p. 396.
4. Hans-Heinrich Eggebrecht deriva esa contraposición de la escisión planteada en el siglo XVIII en el ámbito de la enseñanza de la composición musical entre los órdenes de la armonía y del contrapunto. Cf. H.-H. Eggebrecht, "Polyphonie", *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, C. Dahlhaus y H. H. Eggebrecht eds., Wiesbaden, Brockhaus, 1979, vol. 3, pp. 313-14. Cf. asimismo las referencias en las notas siguientes.
5. Cf. Wolf Frobenius, "Polyphon, polyodisch", *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*, A. Riethmüller ed., 9na. ed., Stuttgart, Steiner, 1980; y "Polyphony", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2da. ed. Stanley Sadie ed., London, Macmillan, 2001, vol. 20, pp. 74-83.

Pablo Fessel.indd 1 17/03/10 10:16:10

acompañamiento.[6] Estas dos categorías asumieron durante siglos en forma casi excluyente la representación de las diversas modalidades de escritura de la música occidental.[7]

A comienzos del siglo XX esta concepción de la textura experimentó una crisis. Nuevos desarrollos compositivos en la música moderna de concierto, así como la reciente introducción en la conciencia europea de expresiones musicales provenientes de culturas no occidentales, confrontaron a la musicología con la insuficiencia de las categorías estilísticas entonces disponibles para dar cuenta de esas configuraciones de la simultaneidad. Estos procesos repercutieron sobre la representación textural de dos maneras. Por un lado se produjo una reformulación de la tipología. Esta reformulación implicó tanto una ampliación del conjunto de categorías con la incorporación de otras nuevas, como una reconceptualización de las categorías tradicionales, que se expresó en las periódicas y fugaces redefiniciones de las cuales fueron objeto.[8] Por otro lado, la recepción de nuevas configuraciones musicales dio lugar a la formulación de un nuevo concepto de la simultaneidad, el concepto de textura.[9]

Una de las categorías llamadas a resolver la crisis fue la heterofonía, reintroducida en la terminología musical para representar una diversidad de músicas no occidentales, así como expresiones modernas de la música de concierto. El presente trabajo revisa los principales estadios de su desarrollo conceptual, el cual atraviesa una variedad de campos disciplinarios y enfoques intelectuales: la musicología comparada alemana, la etnomusicología francesa, la musicología histórica y el pensamiento compositivo ligado

6. Cf. W. Frobenius, "Homophonos/aequisonus", *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*, A. Riethmüller ed., 10ma. ed., Stuttgart, Steiner, 1982/83.
7. Las definiciones de la polifonía, la homofonía, la heterofonía, o el puntillismo, en términos de categorías de escritura musical no hace más que poner en evidencia la falta de conceptos correspondientes a la esfera misma del fenómeno. La descripción, carente de herramientas en el plano del objeto, se vuelve sobre el procedimiento, respecto del cual el resultado sonoro debiera ser un mero reflejo.
8. Véase una pormenorizada reconstrucción de este proceso, en el plano de la larga duración histórica, en los trabajos de Wolf Frobenius citados en notas 5 y 6. Significativamente, se puede leer en el desarrollo teórico de la polifonía un desplazamiento desde un elemento de disimilitud, destacado en sus primeras caracterizaciones, hasta su representación tardía como categoría sintética e integrada. Véase la definición de la polifonía como pluralidad de melodías diferentes en el tratado *Summa Musicae* (¿c1200?), de Johannes. Cf. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 1784, III, 239a; y M. Huglo, "*Organum* décrit, *organum* prescrit, *organum* proscrit, *organum* écrit", en *Polyphonies de tradition orale. Histoire et traditions vivantes: Actes du colloque de Royaumont, 1990* (Paris, Creaphis, 1993), pp. 14 ss. La heterofonía asume, en su ingreso en la tipología, valores que habían sido antiguamente propios de la polifonía.
9. Este concepto, que trasciende el mero hiperónimo del conjunto de categorías, fue introducido en la crítica musical inglesa de comienzos de siglo XX, por autores como C. Hubert Parry y Georg Dyson. Cf. P. Fessel, "El concepto de textura en la crítica musical inglesa hacia comienzos de siglo XX", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 21 (2007), pp. 10-21. Sobre las similitudes entre el concepto de textura de Parry y el de heterofonía de Guido Adler, contemporáneos entre sí, cf. P. Fessel, "From Stylistic Categories to the Concept of Texture. Changes in the Representation of Simultaneity in Early 20th-Century Music Thought", *Transitions. XVIII Congress of the International Musicological Society*. Zürich, 10-15 de julio de 2007.

Pablo Fessel.indd 2 17/03/10 10:16:10

a la Nueva Música de los años 60. En ese desarrollo pueden reconocerse, en términos generales, tres nociones distintas de heterofonía. Las tensiones asociadas a los intentos de establecer alguna de ellas como el sentido característico del término, así como los equívocos resultantes del pasaje no siempre advertido de uno a otro, no se explican sólo como expresión de una dificultad para categorizar un fenómeno nuevo y diversificado. La multiplicidad con que fue caracterizada la heterofonía a lo largo de su breve historia puede entenderse en el marco de una dilucidación y crítica de los supuestos sobre los cuales descansaba la representación categorial, tipológica, de la textura.

La teoría de la música griega

La primera aparición –única entre las fuentes clásicas–[10] del término 'heterofonía' con sentido musical se registra en un famoso pasaje de las *Leyes* de Platón (VII, 812 *d-e*). Según la traducción de F. Lisi,[11] el pasaje se lee como sigue:

> Por tanto, el maestro de cítara y su alumno deben servirse con ese fin de los sonidos de la lira, por la claridad sonora de sus cuerdas y adaptar los sonidos de las cuerdas a los de la voz. Pero no deben utilizar la diferencia sonora [ἑτεροφωνία] y las variaciones [ποικιλία][12] de la lira, es decir, cuando las cuerdas ejecutan una melodía, mientras que otra es la del poeta que compuso el texto de la canción, y en especial, cuando hacen coincidir u oponerse la duración a la brevedad,[13] la rapidez a la lentitud[14] y el agudo al bajo,[15] y, de la misma manera, cuando hacen coincidir las variaciones del ritmo con los sonidos de la lira; todo eso, entonces, no deben ofrecérselo a los que en tres años van a obtener un provecho rápido de la música. Pues las partes contrarias se perturban entre sí y dificultan el aprendizaje, mientras que es necesario que los jóvenes aprendan lo más fácilmente posible ya que las asignaturas obligatorias que se les ha prescrito no son ni pequeñas ni pocas...[16]

10. Cf. Herwig Görgemanns y Annemarie Neubecker, "'Heterophonie' bei Platon", *Archiv für Musikwissenschaft* 23/3 (1966), p. 151.
11. Platón, *Diálogos IX. Leyes VII-XIII.* Madrid, Gredos, 1999.
12. Esquemáticamente: ornamentos.
13. Platón se referiría a la contraposición de intervalos reducidos con intervalos amplios. Cf. Görgemanns y Neubecker, pp. 158 ss.; y A. Barker, *Greek Musical Writings.* Cambridge, Cambridge University Press, 1985, vol. I, pp. 162-63. Según England, "[el] procedimiento aquí descripto es posiblemente la inserción entre dos notas de la canción (a distancia de uno o más tonos) de notas a distancia de un semitono, o incluso menos." Cf. E. B. England, *The Laws of Plato.* Manchester, The University Press, 1921, vol. II, p. 295.
14. Esto puede entenderse como referencia a un procedimiento de disminución ornamental. Cf. Barker, *op. cit.*, p. 163.
15. Lisi omite traducir a continuación la frase σύμφωνον καί ἀντίφωνον, "ya sea en sinfonía o en antifonía", tal vez debido a las dificultades para determinar el sentido preciso del empleo por Platón del último término, o acaso por considerarlo, como England, una interpolación. Sobre las dificultades interpretativas del término ἀντίφωνον en el pasaje, cf. C. Stumpf, "Geschichte des Consonanzbegriffes", en *Abhandlungen der Philosophisch-Philologischen Classe der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Vol. XXI, Secc. 1, 1897 (München, Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1901), pp. 19 ss.; y Görgemanns y Neubecker, *op. cit.*, pp. 163 ss.

Pablo Fessel.indd 3 17/03/10 10:16:10

La interpretación del pasaje dio lugar a un equívoco que concierne tanto al estatuto del término como a su objeto. La naturaleza específica del fenómeno al cual el término refiere, esto es, la forma de la divergencia entre la lira y el canto, queda de cualquier modo en la oscuridad. Pese a su inubicuidad en los escritos clásicos, Rudolf Westphal interpretó en 1886 el término ἑτεροφωνία como una designación corriente de la teoría de la música griega, específicamente como una categoría de la música instrumental. Se trataría, de acuerdo con Westphal, de una 'duofonía' [*Zweistimmigkeit*], eslabón intermedio en una serie que iría de la monofonía [*Einstimmigkeit*] –u homofonía, con el acompañamiento al unísono– a la polifonía, compuesta de dos o más partes instrumentales acompañantes del canto.[17] Según Görgemanns y Neubecker, la tesis de Westphal se apoya en una interpretación incorrecta de los capítulos 21, 28 y 29 del tratado *De Musica*, de Pseudo-Plutarco, así como del fragmento platónico.[18] De acuerdo con estos autores, el pasaje caracteriza simplemente una práctica, el doblamiento ornamentado de la melodía del canto por parte de la lira, sin que esa caracterización permita suponer la existencia de una categoría corriente en la teoría de la música griega, de la cual Platón se habría valido. Significativamente, un elemento del pasaje que fue interpretado con claridad en la exégesis platónica es la condena del fenómeno al cual el término refiere.[19] En el comienzo de su historia intelectual, el término se presenta ligado a una práctica objetable.

La musicología comparada

El término se extiende fuera del campo de los estudios sobre la teoría de la música de la antigüedad clásica en el momento en que Carl Stumpf lo emplea para caracterizar una pieza siamesa, *Kham hom* ("Dulces palabras"), interpretada por un ensamble *pīphāt* en Berlín en el año 1900.[20] La particularidad de la pieza, para cuya caracterización

16. Platón, *op. cit.*, pp. 53-54.
17. Cf. R. Westphal, *Griechische Harmonik und Melopoeie*, A. Rossbach y R. Westphal, *Theorie der musischen Künste der Hellenen*, vol. II. 3ra. ed.: Leipzig, 1886, Cap. 2, §§ 3-5. Cf. asimismo R. Westphal, *Aristoxenos von Tarents Melik und Rhythmik des Classischen Hellenentums*, vol. II, Leipzig, 1893, pp. LXXV ss.
18. Cf. Görgemanns y Neubecker, *op. cit.*, pp. 154-55, nn. 4, 6-8. La infiabilidad de la traducción de Westphal había sido señalada por Max Weber, en su trabajo "Die Rationalen und Soziologischen Grundlagen der Musik", *Wirtschaft und Gesellschaft*, (1921) 4ta. ed. Tübingen, J. C. B. Mohr, 1956, vol. II, p. 905. Ed. en español: "Los fundamentos racionales y sociológicos de la música", *Economía y sociedad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 1153.
19. Para una interpretación de los fundamentos del rechazo de Platón a la heterofonía en relación con el conjunto de su filosofía, cf. Görgemanns y Neubecker, *op. cit.*, pp. 166 ss.
20. Cf. C. Stumpf, "Tonsystem und Musik der Siamesen", *Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaft*, vol. I (C. Stumpf y E. M. von Hornbostel eds., München, Drei Masken, 1922), pp. 127-77. Publicación original en *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft* 3 (1901), pp. 69-138. Esta pieza, registrada por Stumpf bajo el formato de cilindros de cera mediante el fonógrafo de Edison, inaugura la colección del Archivo Fonográfico de Berlín. Cf. su reproducción en disco compacto en *Music! The Berlin Phonogramm-Archiv 1900-2000*, A. Simon y U. Wegner eds., 2000,

Pablo Fessel.indd 4 17/03/10 10:16:11

recurrió Stumpf a la expresión platónica, radica en una relación melódica y rítmica no coincidente, aunque tampoco decididamente divergente, entre las partes instrumentales:

> No es que haya una yuxtaposición de diferentes temas; por el contrario, el movimiento sonoro [*Tonbewegung*] de todos los instrumentos es en el fondo uno y el mismo, pero al ejecutarlo éstos se permiten individualmente considerables libertades: uno toma su camino en simples negras, otro se destaca con una variedad de ornamentos, el tercero lo disuelve completamente en semicorcheas, tresillos y figuras similares, y con todo eso los cursos de semicorcheas de los diferentes instrumentos no coinciden exactamente.[21]

Esa relación indeterminable de identidad y alteridad entre melodía y acompañamiento, la dificultad para identificar siquiera esas funciones, constituye un fenómeno difícil de caracterizar en términos intrínsecos:

> Decididamente, no es una música polifónica, en el sentido técnico determinado con el que relacionamos la expresión, se trata por supuesto menos aun de música armónica, y tampoco de un simple unísono.[22]

La heterofonía se define así de modo diferencial; su ámbito específico permanece velado. Lo que podría haber representado la sola delimitación de un espacio conceptual abierto a una determinación concreta ulterior resulta, sin embargo, objeto con anterioridad de una calificación negativa que lo clausura: Stumpf asume, destacando la similitud con la pieza siamesa, la calificación que hiciera Jan Pieter Land de una pieza de Gamelan javanés, quien la había caracterizado como "una clase de armonía bárbara".[23]

La historia del término en la musicología comparada sigue su curso bajo la forma de una proliferación. Erich M. v. Hornbostel lo menciona en 1909 como un estadio[24] en el desarrollo de la multilinealidad [*Mehrstimmigkeit*].[25] Hornbostel caracteriza la heterofonía como

> la ejecución simultánea de *un* tema en variantes (melódicas) diferentes,[26]

Wergo SM 1701-2, CD 1-1. Stumpf se había ocupado ya de la categoría en su trabajo "Geschichte des Consonanzbegriffes". Sin suscribir a la interpretación categorizante de Westphal, Stumpf interpretó el término platónico como designación de un tipo de ejecución improvisada, en el cual el acompañamiento instrumental "se comporta en forma libre y no coincidente respecto del canto." C. Stumpf, "Geschichte des Consonanzbegriffes", p. 19. Sin embargo, su contribución decisiva a la historia del concepto no se produce en este trabajo sino en el de 1901, con su transposición a un campo histórico y cultural enteramente nuevo.

21. C. Stumpf, "Tonsystem und Musik der Siamesen", p. 163.
22. Ibíd., p. 167.
23. Ibíd., p. 167. La expresión de Land se encuentra recogida en A. Ellis, "On the Musical Scales of Various Nations", *Journal of the Society of Arts,* vol. XXXIII, no. 1688 (1885), p. 509.
24. Aunque Hornbostel aclara, en polémica con Guido Adler, que de ningún modo el único ni el más importante. Cf. la nota 47.
25. Cf. E. v. Hornbostel, "Über Mehrstimmigkeit in der außereuropäischen Musik", *III. Kongress der Internationalen Musikgesellschaft*, Wien, Artaria, 1909, pp. 298-303.
26. Ibíd., p. 302.

Pablo Fessel.indd 5 17/03/10 10:16:11

e identifica con esta categoría prácticas musicales de India, Indochina y Java.[27] Marius Schneider distingue en 1934 entre un sentido amplio de la categoría, y un sentido restringido, para el cual introduce el término 'variación heterofónica' [*Variantenheterophonie*].[28] Los elementos de desvalorización, no obstante la distinción, persisten. La heterofonía constituye un principio compositivo inconsciente y de origen no intencional, resultado casual de la indiferencia mutua de los ejecutantes,[29] de una modalidad subjetiva de ejecución.[30]

> Se tiene la impresión –agrega Schneider– de que esa variación heterofónica obedece en su origen a una deficiencia en la capacidad para cantar al unísono.[31]

Schneider menciona casos de heterofonía en Sudamérica y Asia del Sur. La categoría se extiende así geográficamente. Curt Sachs habla en 1943 de una forma negativa de cooperación entre los intérpretes, de resultado anárquico, aunque encantador.[32] En 1957, Sachs resalta la imprecisión del concepto y distingue entre *contrappunto alla mente* y *res facta*, señalando la pertenencia del concepto de heterofonía al primero. Advierte sin embargo que ésta puede ser positiva o negativa, de acuerdo con el carácter consciente o inconsciente de su ejecución.[33]

27. Años más tarde Hornbostel vuelve sobre la categoría para caracterizar músicas de África. Cf. E. v. Hornbostel, *African Negro Music*. London, Oxford University Press, 1928. Sobre el concepto de heterofonía en los trabajos posteriores de Hornbostel, cf. S. Blum, "European musical terminology and the music of Africa", en *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology*, B. Nettl y P. Bohlman eds., Chicago, The University of Chicago Press, 1991, pp. 3-36. En un contexto teórico diferente, Max Weber sigue esencialmente a Hornbostel y le asigna a la categoría un lugar en la historia de la racionalidad musical. Cf. M. Weber, *op. cit.*, pp. 909-10.
28. M. Schneider, *Geschichte der Mehrstimmigkeit. Historische und Phänomenologische Studien*, (1934) 2da. ed., Tutzing, H. Schneider, 1969. La 'variación heterofónica' supone la posibilidad de distinguir, en lo que constituye básicamente un unísono, entre una voz principal [*Hauptstimme*] y una secundaria [*Nebenstimme*], así como un condicionamiento tonal de las ocasionales divergencias entre éstas. Cf. p. 44.
29. Ibíd., p. 20.
30. Ibíd., pp. 32, 44.
31. Ibíd., p. 20. En la variación heterofónica propiamente dicha las divergencias son intencionales y determinadas funcionalmente. Cf. ibíd., p. 44.
32. Cf. C. Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World. East and West*, New York, Norton, 1943, p. 48.
33. Cf. C. Sachs, "Heterophonie", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Friedrich Blume ed., Kassel, Bärenreiter, 1957, vol. 6, pp. 327-30. Todavía en 1972 William Malm sitúa la heterofonía como subclase de la polifonía, en una serie que comprende asimismo categorías como las de *homofonía* y *disfonía*. Cf. W. Malm, "On the meaning and invention of the term 'disphony'", *Ethnomusicology* 16/2 (1972), pp. 247-49. En este contexto son significativas tanto la abstención de Robert Lachmann, como las reservas de Walter Wiora en el empleo del término. **Cf. R. Lachmann, "Zur außereuropä**ischen Mehrstimmigkeit", *Internationaler Musik-historischer Kongress*, Wien, Universal Edition, 1927, pp. 321-25; y *Musik des Orients*, Breslau, Ferdinand Hirt, 1929; y W. Wiora, "Zwischen Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit", *Festschrift Max Schneider*, W. Vetter ed. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1955, pp. 319-34.

Pablo Fessel.indd 6 17/03/10 10:16:11

La reintroducción del término por Stumpf, así como su proliferación descriptiva en la musicología comparada, deben entenderse en un contexto teórico susceptible de ser caracterizado por dos orientaciones fundamentales. Por una parte, deriva de la pregunta evolucionista por los orígenes de la polifonía occidental. La heterofonía atestiguaría en tal sentido un estadio en su desarrollo. Por otra parte, la identificación generalizada de prácticas heterofónicas contribuye al intento de poner en cuestión la exclusividad de la cultura occidental en lo que respecta a la posesión de una música polifónica, entendida como expresión de un grado desarrollado de racionalidad.[34] La reiterada identificación de la heterofonía con la polifonía, en particular como una subclase de esta última, se establece en este segundo sentido. Esa orientación, inicialmente favorable hacia fenómenos 'protopolifónicos' no occidentales, adquiere sin embargo un sentido inverso en las caracterizaciones efectivas de las cuales aquellos son objeto, caracterizaciones etnocéntricamente condicionadas, en las cuales se ponen de manifiesto diversos elementos de desacreditación.

La transposición del término a la musicología comparda incorpora un equívoco adicional a la serie. Su naturaleza no es ya filológica, sino que reside en la conceptualización del fenómeno al que Stumpf aplica la categoría. De acuerdo con Siegmund Levarie y Ernst Levy, la índole del fenómeno

> difiere completamente de las premisas sobre las cuales se constituye la música occidental, y los casos que describe la definición usual [de heterofonía] forman sólo una parte de un sistema que no puede ser explicado satisfactoriamente por medio de nuestras herramientas conceptuales tradicionales. La naturaleza misma de la melodía heterofónica es diferente de nuestra noción usual de melodía. Los sonidos en una melodía heterofónica no son puntos en una curva energética sino que pertenecen a una totalidad esencialmente óntica constituida por un complejo de sonidos, un *Klang*. Esto conforma una 'sinfonía' en el sentido original de 'sonar juntos'. Melodías o fragmentos melódicos sobresalen de la sonoridad general [*total sound*], que carece por su parte de connotaciones funcionales, pero permanecen incorporados a ella.[35]

Así como Stumpf y Hornbostel caracterizan la heterofonía con relación a la polifonía, Levarie y Levy proceden de modo semejante, sólo que en este caso con relación a la sinfonía, en su sentido textural originario. Toda especificidad parece negada para la heterofonía.[36] Su estatuto es así doblemente difuso: con relación a lo categorial, esto es, su lugar en la tipología, como por la naturaleza de las configuraciones a las cuales refiere.

34. Cf. la formulación más elaborada de esta idea en M. Weber, *op. cit*.
35. Cf. S. Levarie y E. Levy, "A Dictionary of Musical Morphology", *Musicological Studies*, vol. 29 (Henryville, Institute of Mediaeval Music, 1980), p. 174.
36. En 1936 André Schaeffner se refiere expresamente a la pieza de Stumpf y la caracteriza como una homofonía. Cf. A. Schaeffner, "Polyphonie Primitive", en *Origine des instruments de musique*, (1936) 2da. ed., La Haye, Mouton, 1968, pp. 337-38.

Pablo Fessel.indd 7 17/03/10 10:16:11

El equívoco de Stumpf y su persistencia en la musicología comparada sería, de acuerdo con Levarie y Levy, inseparable de la conceptualización misma del fenómeno. Éste es entendido con referencia a categorías lineales.[37] La insuficiencia de estas categorías para dar cuenta de esas configuraciones había sido señalada ya en 1930 por Rudolf von Ficker,[38] quien destacara el compromiso de las teorías evolucionistas relativas al origen de la música occidental a partir de una música monódica con una representación primordialmente lineal de las configuraciones musicales. Esa representación, señala Ficker, encuentra un apoyo en la misma terminología. Si la multilinealidad es entendida ante todo como multiplicidad de fenómenos lineales [*eine Multiplizität linearer, melodischer Vorgänge*] se sigue, como hipótesis genealógica, su desenvolvimiento a partir de un estadio monódico originario anterior al organum, hipótesis cuyo sustento estaría dado tanto por el canto gregoriano medieval como por la pretendida ausencia de polifonía en la música griega. La heterofonía, entre otras configuraciones irreductibles tanto a la monofonía como a la polifonía, no podía haber sido caracterizada en consecuencia sino como un fenómeno derivado y con arreglo a categorías lineales. Ficker, en cambio, a partir de una contraposición entre las nociones de *Melos* y *Klang*, redefine la heterofonía como una 'forma sonora primaria' [*primäre Klangform*] y caracteriza la pieza estudiada por Stumpf en otros términos:

> Si bien algunas voces individuales se apartan [de la línea principal], eso no implica un fenómeno melódico-multilineal en el sentido habitual, sino que se trata sólo de una pronunciada saturación sonora [*klangliche Durchsättigung*]. Esa aparente polifonía produce una intensificación del estado sonoro estacionario [*Beharrungszustand*]. Carece en cambio de toda tensión dinámica melódica, sin la cual nuestra interpretación de la naturaleza de la multilinealidad es inconcebible.[39]

Pero si la inhabilidad de las categorías lineales para representar la heterofonía es apreciable, no es claro que pueda prescindirse completamente de éstas. El núcleo del problema radica en que tales categorías se presentan en forma acrítica, como componentes últimos cuya constitución misma se asume como evidente.

37. Una consideración análoga lleva a Rüdiger Schumacher a caracterizar el concepto como resultado de un "intento de calificar formaciones sonoras complejas [*Mehrklangsbildungen*] ... bajo una etiqueta conceptual aparentemente segura." Schumacher pronostica una disolución del término, tan pronto como la musicología elabore conceptos culturalmente específicos de la multilinealidad. Cf. R. Schumacher, "Heterophonie", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2da. ed., L. Finscher ed. Kassel, Bärenreiter, 1996, vol. 4, p. 279.
38. R. Ficker, "Primäre Klangformen", *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1929*, Vol. 36 (1930), pp. 21-34. El enfoque de Levarie y Levy está expresamente basado en este trabajo.
39. Ibíd., p. 30.

Pablo Fessel.indd 8 17/03/10 10:16:12

La etnomusicología francesa

En la etnomusicología francesa la caracterización de la heterofonía conserva una remisión a categorías lineales, a la vez que éstas se vuelven objeto de una referencia metafórica que las enajena sin cancelarlas.

André Schaeffner, por ejemplo, emplea el término con relación a la descripción de la música de los Sara que hiciera André Gide en su relato de viaje por el Chad.[40] Schaeffner caracteriza la heterofonía como un

> 'espesor armónico',[41] una especie de halo disonante, que desdibuja ligeramente el contorno de la pretendida monodía. Este espesor puede producirse ya sea por movimientos paralelos de pequeños intervalos disonantes, como por movimientos contrarios y conjuntos, de una parte y de otra de un trazado hipotético de la monodía.[42]

Simha Arom, por su parte, menciona la incidencia del carácter tonal de las lenguas implicadas en el canto paralelo, como un elemento que hace de ese juego impreciso de coincidencias y divergencias una condición de inteligibilidad del texto cantado.[43] Arom, quien al igual que Schaeffner y Kwabena Nketia,[44] encuentra en la base de la heterofonía un principio monódico, la caracteriza como

> una melodía cuyo contorno se encuentra desdibujado por una especie de halo, una relativa focalización de las voces, variantes minúsculas, la aparición aleatoria de disonancias, a las cuales se agrega la imbricación [*tuilage*] entre partes solistas y corales, que Gide calificó tan bellamente de 'brocado'.[45]

La aproximación de la etnomusicología hacia la heterofonía comprende así una ambivalencia esencial. Sobre la base de un doble equívoco –filológico y conceptual– se reúnen elementos de interés y desestimación. Los primeros, en la forma de una reiteración de esfuerzos orientados a una clarificación conceptual de la categoría. Los segundos, por la recurrencia de diferentes formas de desvalorización. Esa ambivalencia tiene su contrapartida en el campo de la musicología histórica y en poéticas de compositores vinculados al círculo de Darmstadt en la década del 60, en los cuales la heterofonía se vuelve objeto de una orientación apologética.

40. Cf. A. Gide, *Le Retour du Tchad*, Paris, N.R.F., 1928, pp. 32, 41.
41. El término es del mismo Gide.
42. Cf. A. Schaeffner, *op. cit.*, p. 327.
43. Cf. S. Arom, *Polyphonies et Polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale. Structure et Méthodologie*, Paris, SELAF, 1985, vol. I, p. 63.
44. Cf. J. H. Kwabena Nketia, "Les langages musicaux de l'Afrique Subsaharienne. Etude comparative", *La Revue Musicale* 288-289 (1972), p. 29.
45. Cf. S. Arom, *op. cit.*, p. 64.

Pablo Fessel.indd 9 17/03/10 10:16:12

La musicología histórica

Pocos años después del trabajo de Stumpf, Guido Adler se interesa por la heterofonía y la emplaza como

> tercera categoría estilística, junto a las de homofonía y polifonía.[46]

Más aun, Adler la establece como su origen común, el momento de transición más importante entre la monofonía y la polifonía occidental,[47] a la vez que la incorpora como categoría de análisis de la música moderna. La heterofonía asume aquí un sentido radicalizado, el de una completa independencia de las partes unas respecto de otras:

> En algunas obras de los últimos tiempos se desprenden del conjunto multilineal dos y hasta varias voces por su independencia en la aparición y la progresión, como si no tuviesen nada que ver unas con las otras.[48]

Aquello que en Stumpf representaba independencia con respecto a la ejecución *conjunta* de un mismo material musical, se transforma en Adler en independencia a secas, donde la referencia a un mismo material, no obstante su carácter en alguna medida indeterminado, desaparece. La extrapolación de la categoría del campo de la musicología comparada al de la musicología histórica no la sustrae sin embargo del estigma de irracionalidad.

> De esta manera se originan sonoridades que, tanto de acuerdo a los cánones de nuestra música clásica como también a los criterios artísticos de los principales representantes del romanticismo, se combinan en manifiesta arbitrariedad y hieren sensiblemente el oído formado en la tradición clásica.[49]

Se trata, agrega Adler más adelante

> de una polifonía sin reglas, cuya cohesión queda librada al azar.[50]

El término se vuelve, de este modo, objeto de una suerte de universalización teórica, independiente de la discusión filológica y desligado de su restricción al ámbito de la alteridad musical. Las consideraciones vinculadas a la constitución de la heterofonía como resultado del azar, de la incapacidad de los ejecutantes, de las particularidades de los instrumentos, o como motivada por el carácter tonal de las lenguas implicadas, se vuelven, con la institucionalización de la categoría, contingentes respecto de su estatuto

46. G. Adler, "Über Heterophonie", *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1908* (1909), p. 24.
47. Énfasis objetado de inmediato por Hornbostel (Cf. "Über Mehrstimmigkeit", p. 302), y más tarde por Max Weber y Marius Schneider.
48. G. Adler, "Über Heterophonie", p. 17.
49. Ibíd.
50. Ibíd., p. 21.

Pablo Fessel.indd 10 17/03/10 10:16:12

teórico. La heterofonía viene a desestructurar, como tercer elemento, una representación de la textura dominada por la oposición entre la polifonía y la homofonía.[51]

Adler no identifica la música a la cual se refiere con la expresión 'algunas obras de los últimos tiempos'. Donald Mitchell sugirió que podría tratarse de la música de Gustav Mahler, particularmente "Der Abschied", de *Das Lied von der Erde*.

> Lo más llamativo... es que el artículo de Adler se lee a menudo como si fuera precisamente una descripción de las técnicas que se encuentran en *Das Lied*.[52]

Adler conocía bien la música de Mahler y consideraba al compositor, junto con Richard Strauss, "a la cabeza del movimiento musical más moderno",[53] en una época en la que su figura no había alcanzado la posición que ocupa hoy.

La heterofonía se vuelve, en adelante, objeto de una consideración creciente en la musicología histórica, no sólo en el ámbito germano sino también en el ámbito angloparlante. Coexisten allí, no obstante, diversas nociones de la categoría.

Una de ellas es la idea de heterofonía como configuración sonora no lineal. El mismo Rudolf Ficker aplica la categoría a la música de concierto occidental. En su escrito "Primäre Klangformen", identifica texturas heterofónicas en la música de Debussy (presenta un análisis de un breve pasaje de *La mer*) y establece un paralelo entre el carácter armónicamente no direccional de sus materiales y la condición ateleológica de la heterofonía no occidental.[54] Ficker es más preciso que Adler en la mención de las músicas que emplean lo que él entiende como 'forma sonora primaria': en una nota a pie de página, menciona pasajes del segundo acto de *Tristan* de Wagner, la escena de la coronación de

51. Adler volverá a contribuir a la desestabilización del conjunto de categorías estilísticas con la introducción, en 1911, del concepto de *durchbrochene Arbeit* para representar la 'repartición' de la melodía principal, sustrato de la exposición o de la elaboración temática, entre las partes componentes de la textura en la música del clasicismo vienés, como categoría intermedia entre la polifonía y la homofonía. Cf. G. Adler, *Der Stil in der Musik*, 2da. ed., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1929, pp. 266-71; así como "Die Wiener klassische Schule", en *Handbuch der Musikgeschichte*, G. Adler ed., Frankfurt am Main, Max Hesses Verlag 1924, pp. 768-95. Ambos momentos de inflexión en el desarrollo de la heterofonía, su reintroducción por Stumpf y su transposición al campo de la música occidental moderna por Adler son objeto de una expresa reprobación por parte de Jacques Handschin. El reproche de Handschin se dirige hacia Stumpf, en primer lugar, como ejemplo representativo de una debilidad de la musicología comparada, la comparación apresurada. Y hacia Adler, por su papel como 'popularizador' de un término de estatuto incierto. Cf. J. Handschin, *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie*, Zürich, Atlantis, 1948, p. 23; y *Musikgeschichte im Überblick*, (1948) 2da. ed., Luzern, Räber, 1964, p. 61; respectivamente.
52. Donald Mitchell, *Gustav Mahler: Songs and Symphonies of Life and Death*, London, Faber & Faber, 1985, p. 127.
53. Edward R. Reilly, "Mahler and Guido Adler", *The Musical Quarterly* 58/3 (1972), 436-70. La cita en p. 446.
54. Cf. R. Ficker, *op. cit.*, p. 31.

Pablo Fessel.indd 11 17/03/10 10:16:12

Boris Godunov de Musorgsky, pasajes de *Palestrina* de Pfitzner, y el último movimiento de *The planets* de Gustav Holst. [55]

La concepción de Adler de la heterofonía como completa independencia de las partes subyace a enfoques como los de Charles Seeger y Paul Griffiths. Seeger destaca la escritura heterofónica en canciones de Ruth Crawford,[56] escritura que vincula al 'contrapunto disonante'.[57] La disonancia constituye aquí el factor central:

> dado que [la heterofonía] significa verdadera independencia de las partes se sigue que las partes deben ser tan diferentes en sí mismas y su relación entre ellas ... tiene que ser por fuerza tal que se destaque su diferencia más que su similitud. Esto es posible sobre la base de la disonancia; pero ante el menor error en el tratamiento de la consonancia nuestros oídos sobreeducados homofónicamente van a inferir estructuras acórdicas no pretendidas y la polifonía se va a perder. Así, se vuelve necesario cultivar un 'sonar aparte' más que un 'sonar en conjunto' –diafonía [*diaphony*] más que sinfonía.[58]

Seeger agrega:

> Por heterofonía *completa* entendemos una polifonía en la cual no hay relación entre las partes excepto la mera proximidad en tiempo y espacio...: cada una debe tener su propio sistema tonal y rítmico y éstos deben ser mutuamente excluyentes, a la vez que las formas deben ser pronunciadamente diversas.[59]

La caracterización de Seeger precisa así los atributos distintivos del concepto de heterofonía de Adler.

Paul Griffiths, por su parte, aplica una variante de este concepto a la música de Oliver Messiaen. Su caracterización de la heterofonía en Messiaen la distingue del contrapunto:

> El contrapunto prácticamente no existe en su música. [...] En su lugar, Messiaen recurre o bien a la unidad simple de la homofonía, o bien a la condición no ordenada de lo heterofónico. La última es particularmente característica. La heterofonía –la coexistencia de hebras diversas– fue proscripta de la música occidental con el advenimiento de la armonía diatónica y su presuposición de ordenar todos sus componentes en una única corriente temporal, pero la música de Messiaen está llena de heterofonías: de diferentes hebras moviéndose a diferentes velocidades –y a veces en diferentes direcciones, dado que su empleo frecuente de la retrogradación exacta sugiere inmediatamente una reversión en el curso del tiempo. Contrapunto es música sincronizada a un reloj; heterofonía, y más aun las heterofonías complejas de Messiaen, es música de muchos relojes, marchando rápido y lento, hacia adelante y hacia atrás.[60]

55. Ibíd, p. 32.
56. Se trata de *Three Songs* (1930-32). Cf. C. Seeger, "Ruth Crawford", *American Composers on American Music*, H. Cowell ed., Stanford, Stanford University Press, 1933, pp. 110-18.
57. Cf. C. Seeger, "On Dissonant Counterpoint", *Modern music* 7 (1930), pp. 25-31.
58. Ibíd., p. 28.
59. C. Seeger, "Ruth Crawford", p. 111.
60. Cf. P. Griffiths, *Oliver Messiaen and the Music of Time*, Ithaca, Cornell University Press, 1985, p. 16.

Pablo Fessel.indd 12 17/03/10 10:16:12

Griffiths extiende la idea de la disimilitud rítimica al plano de la velocidad y la direccionalidad y llega de este modo a una diferenciación en la simultaneidad que la ubica en el ámbito de la definición de Adler. Más recientemente, en la entrada dedicada a Messiaen en el *New Grove*, Griffiths recurre a las antiguas categorías:

> Mucho más común en su producción, sin embargo, es una polifonía de un tipo inusual: una polifonía en la cual las partes [*strands*] son completamente independientes, moviéndose tal vez a diferentes velocidades y en diferentes modalidades. [...] No hay lógica allí, sólo el deleite por las regularidades e irregularidades, como en un motete del *Ars Nova*.[61]

Tanto la heterofonía como esta 'polifonía de un tipo inusual' comparten un rasgo irracional: ambas son desordenadas, carentes de lógica.

Formuladas en un lapso de pocos años en la década del 50, las caracterizaciones de Eric Blom, Heinrich Besseler y Theodor W. Adorno entienden la heterofonía como resultado de un cierto grado de disimilitud en la presentación de un mismo material.

Eric Blom identifica un caso de heterofonía en un pasaje de la *Missa Solemnis* de Beethoven.[62] Blom se refiere específicamente a la fuga de cierre del Credo, un pasaje que "ilustra la práctica de distribuir la misma melodía entre diferentes voces o partes instrumentales con diferentes densidades rítmicas".[63] La heterofonía designaría así una antigua técnica contrapuntística. Heinrich Besseler conjetura la ocurrencia de prácticas heterofónicas en Europa entre los siglos viii y xii, a partir del análisis de un conjunto de miniaturas que representan un grupo de instrumentistas ejecutando en forma simultánea. Besseler aplica también la categoría al Preludio op. 28 no. 8 de Chopin.[64] Theodor W. Adorno identifica en la obra de Mahler un principio heterofónico, el cual adquiere un estatuto temático en *Das Lied von der Erde* como expresión de un elemento de exotismo. Aunque sin emplear el término, Adorno habla de un "unísono borroso [*unscharf*], en el cual voces idénticas divergen un poco rítmicamente entre sí".[65] Unas páginas más adelante, en una caracterización de "Der Abschied", Adorno escribe que "los instrumentos marchan cada uno por su lado, como si quisieran musitar sus palabras para sí solos, sin

61. P. Griffiths, "Messiaen, Oliver", *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, 2da. ed. London: Macmillan, 2001, vol. XVI, p. 496.
62. Cf. E. Blom, "Heterophony", *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5ta. ed. Eric Blom ed., London, Macmillan, 1954, vol. IV, p. 265.
63. Peter Cooke, "Heterophony", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, 2da. ed. London, Macmillan, 2001, vol. XI, p. 465.
64. Cf. H. Besseler, "Spielfiguren in der Instrumentalmusik", *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1956* (1957), pp. 12-38.
65. Cf. Th. W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1960, p. 194. Cf. la traducción de A. Sánchez Pascual, *Mahler. Una fisiognómica musical*, 2da. ed., Barcelona, Península, 1999, pp. 183-84.

Pablo Fessel.indd 13 17/03/10 10:16:13

ser oídos".[66] Adorno adopta así elementos tanto de la noción de Hornbostel como de la de Adler para caracterizar la misma música.[67]

También Charles Rosen entiende la heterofonía como presentación variada de un mismo material. Rosen analiza la elaboración de texturas heterofónicas por parte de Chopin, a las que califica de 'contrapunto ilusorio'.[68] En un pasaje de la Balada no. 3 en La bemol mayor op. 47 (cc. 33 ss.), Rosen encuentra

> [un] ejemplo de una clase especial de contrapunto ilusorio típico del período romántico: el acompañamiento heterofónico, en el cual tanto la voz principal como las voces secundarias delinean el mismo motivo, pero fuera de fase entre sí. [...] El efecto –agrega Rosen– no es uno de canon o imitación sino la ejecución simultánea de una frase simple claramente definida y su forma fluida, libremente decorada...[69]

Esta condición ilusoria resulta del hecho de que se trata sólo del "efecto del contrapunto, sin un 'verdadero' contrapunto."[70] La heterofonía se presenta como la antítesis de un estilo riguroso de contrapunto; en su lugar, sugiere una escritura (lineal) libre, fluida:

> Hay una paradoja en el centro del estilo de Chopin, en su particular [*unlikely*] combinación de un rico y cromático entramado polifónico, basado en una profunda experiencia de J. S. Bach, con un sentido de la melodía y una forma de sostener la línea melódica derivada directamente de la ópera italiana[71]

Más aun:

> La importancia de la textura heterofónica para Chopin ... está dada por la preservación de la supremacía de la melodía de estilo italiano a la vez que permite un interesante y rico desarrollo polifónico. Permite también al acompañamiento volverse melodía en cualquier momento, y mantiene la existencia implícita de la melodía en los estratos subsidiarios.[72]

Rosen analiza pasajes similares en obras como la Balada no. 1 en Sol menor (op. 23), el movimiento lento de la Sonata op. 58, el Preludio en Sol mayor, op. 28 no. 3 y el Nocturno en Re bemol mayor op. 27 no. 2.

En síntesis, tal como lo muestra esta sucinta revisión, la heterofonía se presenta en la musicología como una categoría aún no institucionalizada, eclipsada por la

66. T. W. Adorno, *Mahler*, segun la traducción de Sánchez Pascual, en p. 187.
67. En estudios que desarrollan la interpretación adorniana como los de Donald Mitchell y John Williamson, el término 'heterofonía' es empleado expresamente para caracterizar procedimientos compositivos desarrollados por Mahler en su última década. Cf. D. Mitchell, op. cit., p. 62; y J. Williamson, "Mahler and *Veni Creator Spiritus*", *Music Review* 44/1 (1983), pp. 25-35.
68. Cf. C. Rosen, *The Romantic Generation.* Cambridge, Harvard University Press, 1995.
69. Ibíd., pp. 304-05.
70. Ibíd., p. 352.
71. Ibíd., p. 344.
72. Ibíd., p. 350.

Pablo Fessel.indd 14 17/03/10 10:16:13

preeminencia de la oposición entre la polifonía y la homofonía. Expresiones tales como las de *armonía bárbara*,[73] *polifonía sin reglas*,[74] *espesor armónico*,[75] *halo disonante*,[76] *unísono borroso*,[77] o *contrapunto ilusorio*,[78] si por una parte ponen en juego la totalidad de categorías estilísticas –y no habría mejor argumento en favor de la singularidad de la heterofonía que el hecho de que, para la caracterización de sus manifestaciones musicales emblemáticas, hayan sido empleadas todas las categorías disponibles– por otra parte instauran, al calificarlas mediante referencias metafóricas, cierto grado de desvío respecto de su contenido inherente. Tales expresiones, lejos de manifestar una deficiencia respecto de una definición *ajustada* de la categoría, se corresponden por su misma forma, amalgama de terminología musical precisa y referencia metafórica, a la naturaleza elusiva del fenómeno al cual viene a representar.

La heterofonía en la discusión de la Nueva Música

Décadas más tarde de su transposición al ámbito de la musicología histórica la categoría reaparece en un contexto nuevo, articulada con la problemática compositiva de la Nueva Música alrededor de los años 60. La consideración de que es objeto en este campo se vuelve indisociable de las discusiones estéticas contemporáneas.

El examen más extendido de la heterofonía se produce en el marco de una sistematización de los procedimientos compositivos de la música serial por parte de Pierre Boulez. En *Penser la musique aujourd'hui*,[79] un escrito originado en un curso de verano dictado en 1960 en Darmstadt,[80] la heterofonía se constituye en la categoría central de una exposición de los 'modos de organización sintáctica del lenguaje musical'. La heterofonía se encuentra tratada, en la exposición de Boulez, en dos pasajes distintos, en los cuales se vuelve objeto de definiciones diferentes. La primera de ellas se formula en el marco de una consideración del conjunto de 'formas de escritura' musical. La segunda define su alcance con relación a los procedimientos de la composición serial. Mientras que en

73. C. Stumpf, según J. P. Land. Cf. nota 23.
74. G. Adler. Cf. nota 50.
75. A. Gide. Cf. nota 41.
76. A. Schaeffner. Cf. nota 42.
77. T. W. Adorno. Cf. nota 65.
78. C. Rosen. Cf. nota 68.
79. Genève, Gonthier, 1964. Ed. en alemán: *Musikdenken heute 1*. Trad. de J. Häuser y P. Stoli. Mainz, Schott, 1963.
80. El trabajo está relacionado en particular con un conjunto de obras compuestas entre 1957 y 1962, entre las que se cuentan la tercera Sonata para piano, *Poésie pour pouvoir*, *Doubles*, *Structures II* y *Pli selon pli*. Sobre las circunstancias de su elaboración, cf. Pascal Decroupet, "Konzepte serieller Musik. 1960: Boulez' System der seriellen Komposition", *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966. Geschichte und Dokumentation*, G. Borio y H. Danuser eds. Freiburg im B., Rombach, 1997, vol. I, pp. 379-97.

Pablo Fessel.indd 15 17/03/10 10:16:13

el primer pasaje[81] la heterofonía está discutida en tanto integrante de un sistema, ésta se constituye en el segundo pasaje,[82] de modo aparentemente inadvertido, como una categoría coextensiva del sistema entero.

Las categorías estilísticas tradicionales, entendidas como modos de organización sintáctica del lenguaje musical, están concebidas como criterios de combinación o disposición de los 'organismos' seriales. Boulez distingue entre 'formas simples de la organización sintáctica' y 'organizaciones complejas'. Las primeras están representadas por la *monodía*, la *heterofonía* y la *polifonía*, las cuales pueden combinarse para dar lugar a organizaciones complejas, como la polifonía de polifonías, la heterofonía de heterofonías, o la heterofonía de polifonías. Esta distinción entre formas simples y organizaciones complejas, que introduce para el segundo conjunto un principio recursivo, extiende el alcance de la representación, del agrupamiento de elementos sonoros en unidades a la identificación de una estructura jerárquica de niveles diferenciados de agrupamiento en la textura musical.

Estas 'formas de escritura' no son objeto de una consideración atenta a su historicidad, sino que Boulez procede a una clasificación sistemática de acuerdo con dos principios generales. En primer lugar se considera la *dimensión* en la cual se producen los eventos. Esta dimensión evoluciona desde lo horizontal hasta lo vertical, con un estadio diagonal intermedio. Se trata, resalta Boulez, de una y la misma característica, modificada por el tiempo interno que rige tales organizaciones, pasando de cero (la dimensión vertical, responsable de la simultaneidad) a un número determinado (la dimensión horizontal, responsable de la sucesividad). El segundo principio se refiere al modo de empleo *individual* o *colectivo* de las estructuras. Estos dos principios permiten clasificar el sistema entero de los "fenómenos combinatorios de la escritura musical" a partir de estructuras elementales.

La monodía corresponde al orden horizontal-individual, mientras que el orden horizontal-colectivo da cuenta de la homofonía. La polifonía se distingue como una repartición diagonal de estructuras, para cuya caracterización Boulez deja de lado conceptos como los de *parte* o *voz*, y analiza, en cambio, los 'organismos' en tanto que estructuras distribuidas. La heterofonía, por último, se define por el orden *horizontal / diagonal / vertical – colectivo / individual*. Al igual que respecto de las categorías anteriores, Boulez amplía y generaliza el sentido del término. Éste es definido como la superposición sobre una estructura básica de esa misma estructura modificada en su *aspecto*.

> En la heterofonía coinciden varios aspectos de una formulación fundamental (...); ésta se ordena en espesor en diversos estratos [*couches*], un poco como si se superpusieran diferentes placas de vidrio, en las cuales se encontrara diseñado el mismo esquema

81. Correspondiente a las páginas 135-37 de la edición francesa.
82. Correspondiente a las páginas 139-45.

Pablo Fessel.indd 16 17/03/10 10:16:13

> variado. Al proceder la dimensión de base de lo horizontal a lo vertical (sucesión de figuras unidimensionales, distribución [*répartition*] de estructuras complejas), este modo de combinación deduce una pluralidad [*collectivité*] de estructuras a partir de un modelo individual.[83]

Estas formas simples de escritura no sólo son susceptibles de *combinación*, sino asimismo de *transición*. De este modo, una monodía puede representar una polifonía 'reducida', así como una polifonía puede resultar de la distribución, la 'dispersión', de una monodía.[84] Las categorías no son así, para Boulez, anteriores a las condiciones musicales particulares en que se presentan.

El segundo pasaje[85] toma la heterofonía como instancia de ejemplificación de las posibilidades generativas de la clasificación. Ésta es definida ahora como

> una distribución estructural de alturas idénticas, diferenciada por coordenadas temporales divergentes, manifiesta en intensidades y timbres distintos.[86]

Boulez identifica dos tipos de propiedades necesarias para la formación de una heterofonía: en primer lugar, propiedades generales que indican su *ubicación* [*mise en place*] y, en segundo lugar, propiedades específicas que resultan en su *producción*.[87] Las primeras indican aspectos relativos al grado y profundidad de la diferenciación respecto del modelo (aquí se introducen distinciones como el carácter ornamental o estructural, convergente o divergente de la heterofonía), el número de estructuras superpuestas, y el carácter de su *existencia* (obligada o posible), así como la determinación de su emplazamiento temporal (con una distinción entre lo que Boulez denomina una *dependencia* ligada o 'flotante').

Las propiedades específicas que determinan el modo de producción ponen en juego las cuatro propiedades del sonido. Así, respecto de las alturas absolutas, la heterofonía dispone de cuatro posibilidades, derivadas de la *transposición* o la *multiplicación* de los intervalos involucrados (incluido el unísono). Estos intervalos, sobre los cuales o por los cuales la transposición y/o la multiplicación tienen lugar, pueden ser fijos o móviles. De esta forma, señala Boulez,

> en el curso de una heterofonía, relacionada o no con la estructura interna del antecedente, el intervalo de la relación puede cambiar tantas veces como sea necesario.[88]

83. Boulez, *op. cit.*, p. 136.
84. Ibíd., pp. 138-39.
85. Cf. nota 82.
86. Ibíd., p. 140.
87. Decroupet interpreta esta distinción como derivada de la distinción saussureana de habla y lengua, respectivamente. Cf. Decroupet, *op. cit.*, p. 392.
88. Boulez, *op. cit.*, p. 142.

Pablo Fessel.indd 17 17/03/10 10:16:13

Respecto de la altura relativa (los registros en los cuales se ubican las alturas 'eidéticamente' definidas), la heterofonía puede emplear una banda de frecuencia idéntica a la del antecedente, esto es, puede disponer las frecuencias en forma completamente paralela, o puede estar acotada a alguna banda reducida de frecuencias.

Una racionalidad análoga se aplica a la determinación de las condiciones rítmicas, dinámicas y tímbricas, bajo las cuales la configuración tiene lugar. Esta admite tanto relaciones paralelas, transformaciones, como organizaciones disímiles, en las cuales

> no habrá ninguna relación generativa entre la heterofonía y el antecedente.[89]

La conjunción de estas variables da lugar a un repertorio múltiple de posibilidades que hace de la heterofonía objeto de una sobredeterminación. Nos encontramos a distancia ahora de la caracterización de la heterofonía como unísono borroso. El grado particular de imprecisión se vuelve, por parte de Boulez, objeto de mensura. La 'nitidez' queda así emplazada como un grado en una escala que se despliega en un sentido y en otro. Esta operación teórica, que desplaza la categoría de su lugar en el margen del sistema a una posición central, al mismo tiempo la cristaliza, la desprovee, en la forma de una multiplicidad de determinaciones, de su condición disolvente. La heterofonía se transforma así, de un elemento desestabilizador de la tipología, en su expresión paradigmática. No se trata ya de una categoría que pone en crisis los principios que subyacen al conjunto entero, sino que se vuelve coextensiva con aquel, e incorpora las restantes categorías en tanto que determinaciones particulares.

Por esos mismos años Mauricio Kagel compone su obra *Heterophonie*, para 42 solistas.[90] Algunos contenidos clásicos de la categoría, tales como su asociación con la improvisación, su carácter ornamental, su relación difusa con el unísono, la asincronía rítmica, así como el elemento de extrañeza dado por la alteridad originaria de la práctica, encuentran en la obra diferentes formas de representación.

La idea de improvisación se presenta en distintos momentos y a cargo de diferentes instrumentos, como relativa indeterminación de los materiales. Los ornamentos, si por una parte representan una incorporación a los materiales de la obra de elementos tan identificados con los instrumentos empleados como sus timbres mismos, son por otra parte, como los últimos, objeto de una desnaturalización: los mordentes, trinos y apoyaturas se materializan en intervalos disjuntos, significativamente extendidos. Se mantiene así el gesto del ornamento, aunque ya no su contenido musical tradicional. El unísono borroso, entendido como resultado de una realización variada de un mismo material, se transpone en la obra a la relación entre notación y resultado musical: la constitución

89. Ibíd., p. 143. Boulez se refiere ahora con el término 'heterofonía' a la voz o voces consecuentes, en la terminología contrapuntística tradicional, y no a la textura global.
90. Compuesta entre 1959 y 1961 y estrenada en Köln en 1962.

Pablo Fessel.indd 18 17/03/10 10:16:14

relativamente abierta de los ensambles parciales que componen el conjunto de solistas, garantiza, por las posibilidades mismas de cada uno de los instrumentos tanto como por las pautas de notación, una plasmación variada, desde el punto de vista de la altura, de las mismas notas representadas.[91] Las indicaciones para la dirección de la obra, así como determinadas formas de notación, aseguran por otra parte una relativa imprecisión en los ataques.

Es, sin embargo, no sólo en sus contenidos usuales, sino asimismo en un plano más amplio en el cual la categoría está representada en la obra. La heterofonía expresa una tensión, una dualidad suspendida entre identidad y alteridad. Esta tensión se manifiesta en *Heterophonie* en una variedad de niveles: en la composición del instrumental (se incorpora al orgánico de la orquesta una variedad de instrumentos no tradicionales, los cuales actualizan un elemento de extrañeza); en la forma (la sucesión de las partes de la obra es abierta: Kagel solicita que la obra se ejecute dos veces en la misma ocasión, de modo tal que los elementos de indeterminación, patentes para los intérpretes a cada momento, se vuelvan igualmente manifiestos para los oyentes); en la relación entre elementos determinados e indeterminados en el plano de los materiales, así como en la procedencia misma de los últimos: la obra incluye en diferentes momentos fragmentos de otra obra del propio Kagel (significativamente, se trata de *Improvisation Ajoutée*, para órgano [1961/62]). Pero la misma dualidad inclusión/exclusión es objeto de indeterminación. La obra incluye/excluye el momento de la afinación de los instrumentos, tanto como el estudio por parte de los instrumentistas de sus partes respectivas.

Heterophonie se constituye así como un punto de articulación entre la estética de la aleatoriedad y el desarrollo de la categoría en el pensamiento musical hasta entonces.[92] La heterofonía en Kagel actualiza, en el plano de la materia musical, ese distanciamiento equívoco del cual la ironía, ubicua en el conjunto de su obra, representa su expresión más amplia.

Las consideraciones de Ştefan Niculescu sobre la heterofonía derivan, como en el caso de Boulez, de una articulación de su poética compositiva con la reflexión teórica.[93] Sus diferencias en el último plano no son menores que en el primero. A sus referentes clásicos añade Niculescu una remisión al folklore, identificando la categoría en un canto

91. De acuerdo con indicaciones como, entre otras, la de tocar "el sonido más grave del rango de cada instrumento" del ensamble. Cf. M. Kagel, *Heterophonie für Orchester*, Studienpartitur, Frankfurt, Litolff's/Peters, 1969, p. v.
92. Kagel se refiere expresamente al trabajo de Curt Sachs en la MGG (1957), en "Zu 'Heterophonie'", MS inédito (Nachtprogramm para la West Deutschland Rundfunk, Köln, Junio de 1962). Cf. Matthias Knauer, "Mauricio Kagel – Heterophonie", en el LP *Heterophonie* (1959/1961) de Mauricio Kagel, Wergo Wer 60043.
93. Cf. Ş. Niculescu, "L'Hétérophonie", *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art* IX/2 (1972), pp. 117-23.

Pablo Fessel.indd 19 17/03/10 10:16:14

fúnebre rumano.[94] La heterofonía se vuelve así sustrato de una articulación entre el folklore europeo y la música contemporánea.

El tratamiento teórico de la categoría por parte de Niculescu se ordena en dos operaciones: una caracterización del objeto, en primer lugar, y un desplazamiento en el punto de vista, en segundo término. La primera operación tiene como punto de partida una crítica a lo que Niculescu entiende como una restricción de la naturaleza de la categoría por parte de Boulez, restricción entendida como resultado de su transformación en un principio generativo para la música serial. A la crítica de la definición de Boulez sigue, imbricada con un análisis del *Lamento*, una estrategia de reiteradas aproximaciones hacia una caracterización de la heterofonía. Ésta es descripta inicialmente como

> una suerte de perturbación de la continuidad unimelódica, perturbación debida a la improvisación, y que se ubica entre las etapas de unísono (u octava).[95]

Una segunda caracterización la describe como

> la *oscilación* de un conjunto de timbres *entre dos estados distintos*, a saber, un estado de *fusión* de los timbres en una continuidad monomelódica (al unísono o a la octava); o bien un estado de *ramificación* de los timbres en una continuidad plurimelódica típica –la heterofonía propiamente dicha– caracterizada por la distribución simultánea, entre las diferentes voces superpuestas, de un mismo material musical, presentado en tantas variantes como voces hubiera, y condicionada por la inspiración momentánea de los ejecutantes.[96]

Más adelante, Niculescu volverá a definir la heterofonía, sintéticamente, como

> la oscilación entre el estado monomelódico y el estado plurimelódico o, en otros términos, la alternancia entre el unísono y la plurimelodía.[97]

Lo que en la musicología tomaba la forma de referencias desviadas a las categorías estilísticas como expresión de un fenómeno elusivo, se presenta en Niculescu como una multiplicidad de caracterizaciones permutables, cada una de ellas tan próxima o tan distante respecto de su objeto como las otras.

La segunda intervención teórica de Niculescu radica en un desplazamiento en el punto de vista hacia el plano de la "percepción de los eventos sonoros", en el cual reconoce tres 'casos límites'. El primero lo constituye aquel en el cual los eventos sonoros se encuentran 'rarificados',

94. Se trata de *Bocet la mamă* (Lamento para el entierro de una madre).
95. Ibíd., p. 119.
96. Ibíd., p. 119.
97. Ibíd., p. 121.

Pablo Fessel.indd 20 17/03/10 10:16:14

> distantes a tal punto unos de otros que no son ya susceptibles de ser incorporados a una única continuidad. [98]

El segundo caso está constituido por eventos sonoros 'detallados',

> aprehensibles por sí mismos en relación con aquellos que les preceden o siguen.[99]

Por último, se da el caso de los eventos sonoros 'aglomerados',

> hasta tal punto numerosos por unidad mínima de tiempo de nuestra percepción que no los podemos registrar más de manera distinta, sino únicamente en forma global, como integrados a una totalidad –entidades sonoras que han perdido su individualidad para someterse a la entidad [*l'être*] nueva, colectiva, así generada.[100] Es evidente –agrega Niculescu– que entre estos tres casos límites existe una infinidad de posiciones intermedias, un 'espacio' continuo que liga la rarificación al detalle, y éste a la aglomeración, espacio divisible, en consecuencia, en tres grandes zonas, en las cuales es prácticamente imposible situar de manera precisa los 'puntos de articulación'.[101] Desde este punto de vista –sigue Niculescu– la tradición culta europea –incluido el serialismo– ha hecho uso casi exclusivamente de los eventos sonoros situados en la zona del detalle.[102]

De esta tipología de modalidades de percepción resulta una nueva caracterización de la heterofonía:

> La aglomeración –continua Niculescu– nos parece estrechamente ligada a la heterofonía. Por cierto, nada nos impide imaginar una heterofonía rarificada, o una detallada. Pero la zona en la cual la heterofonía se despliega más naturalmente es la de la aglomeración. [...] Más aun, la homofonía y sobre todo la polifonía, ubicadas en una zona de aglomeración, tienden a la heterofonía, al punto que, en cierta zona común entre los casos más característicos de heterofonía, la percepción deviene no analítica. [...] De aquí podemos concluir, invirtiendo los términos, que toda aglomeración constituye en mayor o menor medida una heterofonía, es decir, una *textura*, si por ello entendemos una estructura de un tipo particular, donde lo individual está "sumergido" [«*noyé*»] en lo colectivo. [...] la heterofonía ha terminado por extenderse a toda la zona de la aglomeración, para incorporar los otros fenómenos fundamentales a la noción de *textura*.[103]

98. Ibíd., p. 119.
99. Ibíd., p. 119.
100. Ibíd., pp. 119-20.
101. Ibíd., p. 120.
102. Ibíd. Niculescu menciona entre las músicas que se valen de la zona de la aglomeración, la obra de Xenakis, Stockhausen, Ligeti, la escuela polaca, etc., y entre las que han empleado la zona de la rarificación, Cage y la escuela americana. La discusión con Boulez sobre la caracterización de la heterofonía duplica así una discusión estética.
103. Ibíd. El concepto de textura que Niculescu introduce aquí es el que György Ligeti formula en su ensayo "Wandlungen der musikalischen Form", *die Reihe* 5 (1960), pp. 5-19. Cf. P. Fessel, "Textura y postserialismo: la discusión sobre el material musical en György Ligeti y Helmut Lachenmann", *Pauta. Cuadernos de Teoría y Crítica Musical* 101 (2007), pp. 53-66. El desdibujamiento de lo individual en lo colectivo encuentra una manifestación en una variedad de expresiones en el siglo XX: la música

Pablo Fessel.indd 21 17/03/10 10:16:14

Las implicancias estéticas de esta nueva legitimación de la heterofonía, como categoría con un estatuto autónomo y análogo a los de la monodía, la homofonía y la polifonía no quedan de lado. Si, por una parte, en su destino se encuentra la constitución eventual de formas musicales propias, del mismo modo que la homofonía y la polifonía han desarrollado históricamente las suyas, no deja de asociar Niculescu, por otra parte, la heterofonía a tendencias como la forma abierta, las lógicas multidireccionales, o la improvisación.[104]

Conclusiones

La incorporación de la heterofonía al conjunto de las categorías estilísticas a comienzos del siglo XX tuvo lugar en el marco de la confrontación de la representación tipológica de la textura con nuevas configuraciones provenientes tanto de la música moderna de concierto como de culturas musicales no occidentales, introducidas por esos años a la conciencia europea. La insuficiencia de las categorías entonces disponibles para representar conceptualmente esas configuraciones hizo necesaria una ampliación del conjunto con la incorporación de categorías nuevas, a la vez que expuso a unas y a otras a una reiterada redefinición. La aplicación de la heterofonía al análisis de músicas cultural e históricamente disímiles, y la adopción que de ella hicieron autores de diferentes tradiciones del pensamiento compositivo y musicológico, fueron posibles en tanto esta categoría se mostró resistente a la fijación conceptual. En efecto, pueden identificarse, en líneas generales, al menos tres concepciones distintas de la heterofonía, que la caracterizan, respectivamente, como una presentación variada de un mismo material;[105] como la completa independencia de los componentes de la textura; y, por último, como una configuración sonora estática y no lineal. Las tensiones asociadas a los intentos de establecer alguna de estas nociones como el sentido general del término posibilitaron una dilucidación y crítica de los supuestos sobre los cuales descansaba la representación categorial, tipológica, de la textura musical.

de Iannis Xenakis y el mismo Ligeti de los años 50-60, así como la de Giacinto Scelsi, Gérard Grisey, entre otros.

104. Para la articulación entre las consideraciones teóricas de Niculescu sobre la heterofonía y su práctica compositiva, cf. T. Beimel, "Vereinigung von Gegensätzen. Die Heterophonie im Werk von Ştefan Niculescu", *Musiktexte* 92 (2002), pp. 48-52.

105. Subsiste todavía allí una discusión sobre la índole de la variación. El elemento de asincronía está resaltado por Bruno Nettl como la característica distintiva de la heterofonía. Cf. B. Nettl, "Notes on the concept and classification of polyphony", *Festschrift Friedrich Blume*, A. Abert y W. Pfannkuch eds. Kassel, Bärenreiter, 1963, pp. 247-51. Autores como Anne Hall y Wallace Berry destacan en cambio el elemento de disimilitud interválica: "La heterofonía puede ser considerada ... una especie de doblamiento interválico libre." A. Hall, *Texture in Violin Concertos of Stravinsky, Berg, Schoenberg, and Bartók*, Tesis doctoral, Musicología, Universidad de Michigan, 1971, p. 131. Cf. asimismo W. Berry, *Structural Functions in Music*, (1976) 2da. ed., New York, Dover, 1987, p. 192.

Pablo Fessel.indd 22 17/03/10 10:16:14

El tratamiento de la heterofonía por parte de compositores ligados a la Nueva Música de los años 60 como Pierre Boulez y Ştefan Niculescu reproduce algunas de estas mismas constantes. También en este campo intelectual las discusiones alrededor de la categoría pusieron de manifiesto los supuestos de los enfoques desde los cuales se la consideró. Así, la construcción teórica de Boulez puede ser caracterizada, según los términos de Niculescu, como un esfuerzo por representar la mayor diversidad posible de estructuras de acuerdo con los principios de una sola de las modalidades de percepción, correspondiente a una organización analítica de los materiales musicales. La transformación de la heterofonía en una categoría determinable ilustra los límites de esa organización en cuanto tal.

De modo semejante puede explicarse el equívoco ligado a la concepción de la heterofonía a partir de su extrapolación desde el fragmento platónico. Este equívoco puede entenderse como un intento de subsunción bajo categorías lineales de un fenómeno constituido por una dialéctica de afirmación y elusión de las mismas. No se deja representar la heterofonía en los términos que subyacen a categorías como la polifonía, ni puede hacerse caso omiso de éstos. Esa condición, crítica respecto de los supuestos del conjunto entero de categorías y en última instancia disolvente de su constitución en tanto que tipología consistente, ha tendido a ser neutralizada mediante diferentes formas de descalificación –la explicación de la particularidad de la heterofonía como derivada de la incapacidad de los ejecutantes, de los límites de los instrumentos empleados, de su carácter improvisado, o meramente ornamental– así como mediante su reducción a alguna *otra* categoría.

Los desplazamientos que introduce Niculescu –el desplazamiento del punto de vista de la constitución de los materiales musicales al de las modalidades de su percepción, así como el que procede de la caracterización de la heterofonía a su emplazamiento como textura– dejan planteada una pregunta sobre los límites de las categorías que subyacen a la percepción analítica, así como sobre el alcance del concepto de textura, esto es, su pertinencia no sólo respecto de configuraciones musicales contemporáneas, incapaces de ser representadas mediante las antiguas categorías estilísticas, sino también respecto de configuraciones de la música del pasado, representadas tradicionalmente, con mayor o menor fortuna, mediante aquellas. Se presenta así el interrogante de si no hay, en esa música, configuraciones eminentemente *texturales* (irreductibles a su caracterización mediante alguna de las categorías estilísticas) que han pasado inadvertidas al análisis. Identificar esas configuraciones supone repensar la música del pasado poniendo entre paréntesis las categorías estilísticas, con vistas a descubrir en ella, corrido el velo de la representación categorial, 'nuevas' formas de la simultaneidad.

Pablo Fessel.indd 23 17/03/10 10:16:15