

El registro musical: hacia una tipología y algunos esbozos de patrones funcionales de su comportamiento a partir de la composición con medios electroacústicos

La composición de una obra musical implica operaciones que suponen la intervención de los parámetros musicales y su tratamiento coordinado en situaciones verdaderamente diversas. Muchos de estos parámetros no expresan con precisión sus límites, por lo cual en repetidas oportunidades son tratados como complementarios, pese a que, acaso por esa misma razón, adquieren gran utilidad para una aplicación funcional en la composición: éste es el caso del registro, un instrumento eficaz para planificar y estructurar trayectorias globales de las evoluciones sonoras, especialmente en el área de la música electroacústica, en la que muchas veces se trabaja con procesos sonoros de diversa densidad y complejidad. Este trabajo, resultado de reflexiones y experiencias desarrolladas en la cátedra de Composición Musical con Medios Electroacústicos y en composiciones propias sobre el tratamiento y la utilización del registro como un organizador significativo de la obra, se orienta, en el plano de la formulación teórica, hacia una indagación de sus posibilidades operacionales que permita validar su utilización como una herramienta importante para la composición musical y, muy especialmente, electroacústica, ya que en ella se potencian las posibilidades de manipulación y apreciación sonoras de un modo extremo.

Musical register: towards a typology and some outlines of functional patterns of its behavior from the point of view of composition with electro-acoustic means

The composition of a musical work implies a certain amount of operations that suppose the intervention of the musical parameters and its treatment coordinated in very diverse situations. Many of these parameters do not express their limits accurately. Perhaps, that is why they are tried like complementary in repeated opportunities, although, for that same reason, they acquire great utility for a functional application in composition. This is the case of the register. It is an effective instrument to plan and to structure global trajectories of sound evolutions, especially in the area of the Electro-acoustic Music, in which often we work with sonorous processes of diverse density and complexity. This research paper, the result of reflections and experiences developed in the Courses of Musical composition with electro-acoustic means and in own compositions, is about the treatment and use of register as a significant organizer of the work. The research, in the field of theoretical formulation, is towards an investigation of its operational possibilities which allows validating its use like an important tool for the musical composition, especially in electro-acoustic music, since on it the possibilities of sonorous manipulation and appreciation are extremely important.

El registro musical: hacia una tipología y algunos esbozos de patrones funcionales de su comportamiento a partir de la composición con medios electroacústicos¹

Ricardo Pérez Miró

114|115

La proyección de una obra musical, tanto desde un momento previo a su composición como en cualquier otro del transcurso de la misma, implica una cierta y determinada cantidad de operaciones que suponen la intervención de los parámetros musicales y su tratamiento coordinado en situaciones verdaderamente diversas. La inclinación al uso de parámetros fácilmente cuantificables se explica palmariamente, ya que esta cualidad representa un atractivo al que es difícil sustraerse. Sin embargo, y acaso por la misma razón, aquellos parámetros musicales que son reacios parcial o totalmente a ser reducidos a número –y que por el mismo motivo son muchas veces tratados como, por así decirlo, complementarios– exhiben una particular condición, precisamente por esa misma resistencia, por lo que adquieren una dimensión y utilidad inusitadas para una aplicación concreta y realmente funcional en la composición: es éste el caso del registro.

Muchas especulaciones han recorrido la historia de la composición musical sobre los elementos técnicos utilizados en ella, desde las organizaciones puramente intrínsecas, elaboradas elucubraciones que estructuran toda la textura desde adentro, sin pretender aflorar a la superficie audible, hasta el “escuchar lo que es”: la idea

¹ Quiero agradecer a Jorge Edgard Molina, Carmelo Saitta y Miguel Calzón, quienes dedicaron su tiempo a revisar este trabajo, indicarme sus dudas, señalarme cambios necesarios e informarme de antecedentes poco divulgados, y a Francisco Kröpfl, quien con desinterés y generosidad me brindó sus trabajos que son, indudablemente, documentos fundamentales de la historia de la composición musical argentina.

o lo que suena. En orden a ello, un punto importante es cómo o qué se escucha: son muchos los elementos que pueden tener preponderancia para el oído pero, entre ellos, posiblemente uno de los más persistentes sea el registro, quizá uno de los parámetros de mayor perceptibilidad en una obra musical. Paradójicamente no es el más utilizado tradicionalmente en la proyección de una composición; se lo emplea como un delimitador de la trayectoria global de la pieza, la que es, sin duda, su aplicación más usual. Sin embargo, no es aprovechado como un elemento organizador medular.

El presente trabajo es el resultado de reflexiones, a partir de experiencias desarrolladas en la cátedra de Composición Musical con Medios Electroacústicos y en composiciones propias, sobre el tratamiento y la utilización del registro como un organizador significativo de la obra, y su transferencia al plano de la formulación teórica. Si bien puede hacerse extensivo al resto de las diferentes prácticas musicales, no pretende agotar el tema sino, fundamentalmente, iniciar una indagación de sus posibilidades operacionales que permita validar su utilización como una herramienta importante para la composición musical –y, muy especialmente, electroacústica, ya que en ella se potencian las posibilidades de manipulación y apreciación sonoras de un modo extremo. En este sentido, es importante citar un antecedente (prestigioso, sin lugar a dudas), en el camino hacia una sistematización en el uso del registro, en **Música 1958** para piano de Francisco Kröpfl –pionero de la música electroacústica en Argentina y Latinoamérica–, donde se plantea el uso de 5 grupos de registros de diferentes extensiones de 3 a 7 octavas, aplicados a una organización formal estricta en el marco del serialismo integral. Posteriormente, el criterio de organización del registro fue aplicado por Kröpfl en su metodología de composición de música electroacústica desarrollado en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Di Tella en 1967. Esta metodología contemplaba una hipótesis de las cualidades de los campos de altura correspondientes a una división en regiones y zonas dentro de las mismas.²

² Consultado sobre este punto, dice el propio Kröpfl: “*Música 1958* es una composición de organización integral del material más exigente que he encarado. La idea de la pieza deriva del hecho que, habiéndose abandonado el pensamiento temático y el desarrollo motivico, debía elaborar una técnica que satisficiera mi propósito de una ‘forma orgánica’. El procedimiento de organización de registros de altura que elaboré en aquella oportunidad, especialmente en cuanto a los elementos básicos predeterminados, anticipa un aspecto de la propuesta de registros de altura que se desarrollan en este artículo. La organización de los registros básicos y derivados se cumple mediante mi procedimiento de segmentos de relación aplicados verticalmente por *extensión* (magnitud) y *ubicación* (lugar en el

Globalidad, imprecisión

Si entendemos por registro (**R**) una categoría funcional que agrupa masas³ de diferente grosor, observamos que su practicidad estriba en que no designa nada puntual ni de límites precisos. Antes bien, su misión consiste en una estipulación general de campos de alturas o masas que permite referirse a las mismas en términos globales; diferenciar conjuntos de ellas sin precisar márgenes exactos. Particularmente útil resulta esta indefinición para lograr una visión genérica, de conjunto, de toda evolución temporal. Permite referirse siempre a fenómenos generales de masas sin producir implicancias en lo particular, de modo que resulta ideal para planificar y estructurar trayectorias globales de las evoluciones sonoras. Esta cualidad se manifiesta especialmente eficaz en el área de la música electroacústica, en la que pocas veces se trabaja solamente con objetos sonoros de altura puntual (o masa fina) y predominan, en cambio, procesos sonoros de diversa densidad y complejidad, desde el punto de vista de las masas (y, en consecuencia, también de los espectros).

116|117

ámbito de alturas). Para las clases que daba a los becarios del CLAEM desarrollé el esquema de registración de alturas. Este esquema se aplicó luego en el proyecto de notación de música electroacústica utilizado por los alumnos en sus ejercicios de composición. En la parte superior de la partitura se presenta la registración de alturas. Esta área permite trabajar por pentagrama –en el caso de espectros armónicos o sonidos tónicos–, y también por bandas inarmónicas o ruidos, gracias a la cota de registración determinada a partir de bandas de 3ras. mayores del filtro *Bruel & kjaer*; un excelente modelo objetivo. La siguiente área se refiere al montaje a 4 pistas de los segmentos de cinta –vinculados a cada uno de los sonidos del área superior– que es como se trabajaba en aquel entonces. La coordinación de las 4 ‘voces’ se efectuaba mediante los segmentos de relación. Sigue luego el área de los niveles de intensidad y las envolventes según la propuesta del *Studio II* de Stockhausen. El proyecto de envolventes a veces se dibujaba con líneas punteadas sobre cada unidad de sonido del área superior. Finalmente, en la parte inferior se puede describir de manera esquemática la ubicación espacial global (estéreo a 2 canales). El gráfico de notación mostró ser útil en la formación de los becarios.” (F. Kröpfel, comunicación personal, 7 de marzo de 2008).

³ Utilizamos el término “masa” en la acepción de Schaeffer: “Llamaremos masa a este criterio de la materia que, por oposición a otros (la textura o la velocidad, por ejemplo) corresponde a la ocupación del campo de las alturas por el sonido. El sonido tónico en particular corresponde al caso en que la tesitura está ocupada en un solo punto (por la percepción, no por la acústica). El criterio de masa se diversificará a consecuencia de ello, y hablaremos de sonidos espesos o finos, estriados o difusos, coloreados o blancos, cualesquiera que sean sus otros aspectos (de grano, de marcha...)”. P. Schaeffer, *Tratado de los Objetos Musicales* (Trad. de Araceli Cabezón de Diego, Madrid, Alianza, 1996), Cap. XIII, § 8.

Señalemos una cuestión más para finalizar estas consideraciones generales en torno al **R**. Habitualmente hablamos del **R** de un piano, de una orquesta, de un flautín o de una pieza electroacústica y, en este punto, estimamos que ello es adecuado (aunque sabemos que en cada caso es diferente), puesto que circunscribimos de antemano la pertinente referencialidad. Pero, ¿qué pasa cuando hablamos, pongamos por caso, del **R** del piano en general, del **R** del piano en una obra específica, y del **R** del piano en esta o aquella o esta otra parte de esa obra? También, en el transcurso del trabajo –compositivo, analítico– es común hablar indiscriminadamente del registro y de los registros. Es importante, en este sentido, establecer la distinción entre la denominación de **R**, que reservaremos exclusivamente para designar el parámetro musical que lleva ese nombre, y la de “ámbito registral” para referirnos a la extensión máxima aplicada a cada obra en particular (o sección de ella que se tome en forma excluyente), con el objeto de optimizar su funcionalidad. Diferenciaremos, entonces, entre **Ámbito Registral Total (ART)** para el orden macroformal y **Ámbito Registral Parcial (ARP)** para las situaciones pormenorizadas en el orden microformal. A este respecto, la experiencia en la composición con medios electroacústicos nos señala claramente que la presencia en muchos casos de objetos sonoros (o superposición de ellos) de una enorme extensión registral acentúa la importancia de esta distinción, especialmente en lo que se refiere a la proyección total o parcial de la obra.

Tipología y comportamiento

Considerando al **R** como al conjunto de masas posibles dentro del rango audible, su clasificación implica la distinción de cinco zonas (**Z**): sobreaguda (**Z Sa**), aguda (**Z A**), media (**Z M**), grave (**Z G**) y subgrave (**Z Sg**). Las tres centrales, a su vez, admiten cada una 2 sub-zonas (**sZ**), una superior y otra inferior.

El esquema sería el siguiente:

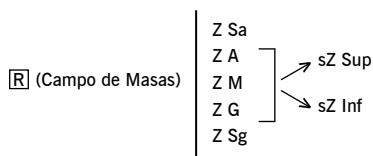


Figura 1

Con referencia a la **Z Sa** y a la **Z Sg**, las mismas se incluyen para completar el espectro audible, no hacen referencia a ultrasonidos ni a infrasonidos y, aunque no participen de todas las cualidades de las otras **Z** –en cuanto a frecuencia de uso y precisión en la percepción (especialmente de las alturas puntuales)– tampoco son **sZ**, pues no pertenecen necesariamente a las **Z** aledañas: por otro lado, si las contempláramos como **sZ** de la **Z A** y de la **Z G**, respectivamente, ello plantearía una distinción con la **Z M**, al ser la única que quedaría con sólo dos **sZ** en lugar de las tres que tendrían las mencionadas, estableciendo una especie de desequilibrio entre las tres **Z** que no se correspondería con la uniformidad de la división tradicional (A-M-G) que le reserva a cada una de sus secciones un equitativo rango de extensión. Elegimos, finalmente, catalogarlas como **Z** porque mantenemos, de esta forma, esa nomenclatura tradicional, a la vez que participan con el nombre de las **Z** inmediatas, como una especie de calificación de las mismas que agudizara su proyección. Digamos que, en ambos casos, se trata de zonas del **R** poco utilizadas en la música para instrumentos tradicionales, aunque son bastante frecuentes en la música electroacústica.

Estatismo y movilidad. Cambio

En las distintas evoluciones sonoras, un **ARP** puede manifestar dos comportamientos: estatismo y movilidad. Si bien el primero de ellos aparenta una economía de medios y una simpleza en los procedimientos a utilizar, debemos aclarar que, como todo trabajo “simple”, esconde un alto grado de complejidad, especialmente en el manejo de las otras variables posibles, que lo tornan asaz laborioso para arribar a un tratamiento de acabada realización. Por otro lado, también es cierto que una situación estática no necesita excluir un cierto nivel de movilidad; pero, justamente, los procedimientos que se utilizan para elaborar esa movilidad son los mismos que se usan para desarrollar cualquier tipo de trayectorias de movilidad. Por esta razón, creemos conveniente abordar en este trabajo solamente lo relativo a este estado.

Los procesos de movilidad pueden mostrar dos modos de tratamiento, como todos los parámetros: cambio brusco y variación continua o modulación. A su vez, estos dos modos de tratamiento pueden operar con diferentes gradaciones: cambio brusco por oposición diametral, cambio brusco por terrazas, variación continua o modulación por terrazas y variación continua o modulación por desplazamiento, como ilustran los esquemas siguientes.

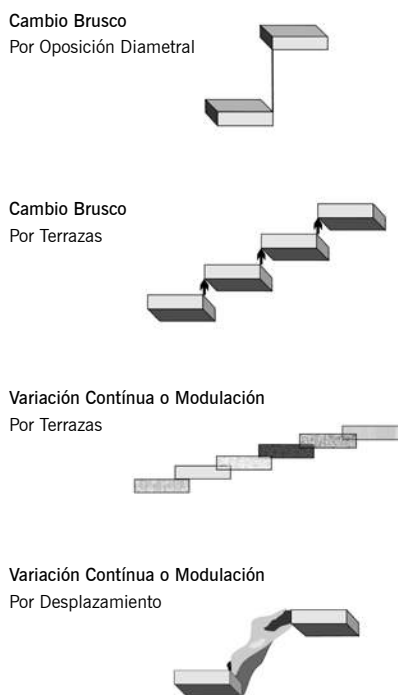


Figura 2

Cambio brusco por oposición diametral es el cambio que se produce súbitamente; el cambio brusco por terrazas es, también, el paso de un **ARP** a otro sin solución de continuidad, pero jalonado por cambios bruscos intermedios, también producidos súbitamente; la *variación continua o modulación por terrazas* se da cuando el cambio es producido en forma gradual, pero utilizando instancias intermedias articuladas con elisiones o superposiciones entre ellas; y, finalmente, la *variación continua o modulación por desplazamiento* se desarrolla también progresivamente, pero en forma continua y sin instancias intermedias, con la mayor continuidad posible.

Estas acciones de cambio engloban a todos los procesos de movilidad que se producen entre dos **ARP**; el grado de notoriedad y relevancia que puedan ostentar –y la magnitud de ello– depende, en primera instancia, del rango de separación de los extremos y su perceptibilidad, aunque también asume fuerte incidencia el tipo y nivel de reforzamiento que reciba desde la actuación de otros parámetros. Como en toda clasificación y tipología, los casos que se categorizan son extremos

y claros, justamente al contrario de lo que ocurre en gran parte de cualquier obra de arte, en donde la ambigüedad promueve la pluralidad de significaciones de la misma; efectivamente, la riqueza del tratamiento del **R** en la composición se da fundamentalmente por la combinación de estos procesos y no por el uso excluyente y ostensiblemente expuesto de cada uno de ellos.

Extensión y barrido

También es importante considerar la amplitud, la dimensión que implican los extremos entre los que se despliega el **AR**, a lo que llamamos extensión, y la manera en que se ocupa o se completa todo el “espacio” entre esos límites, que denominamos barrido. Así, podemos suponer los siguientes casos:

a) Extensión

Extensión máxima (ExM): Es el **R** total posible, desde **Z Sa** hasta **Z Sg**.

Extensión amplia (ExA): Entre dos **Z** abarcando por lo menos 3 **sZ** o 2 **sZ** + una de las **Z** extremas y, como máximo, 6 **sZ** + una de las **Z** extremas.⁴

Extensión estrecha (ExE): Entre 2 **sZ** consecutivas o una sola **sZ**.

El esquema sería el siguiente:

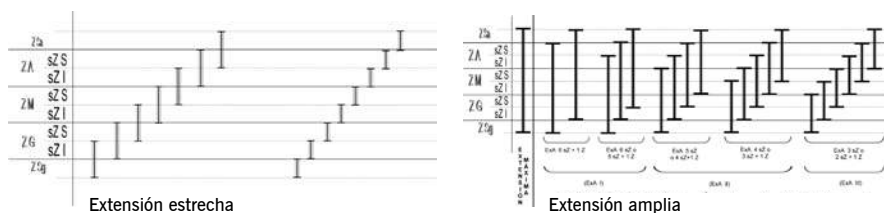


Figura 3

⁴ Encontramos cinco casos, en orden a las distintas extensiones, mas no creemos necesario diferenciarlos para no incurrir en una precisión que sería simplemente ilusoria ya que los límites no son precisos. Por ejemplo, si los clasificáramos de 1 a 5, sería harto difícil diferenciar entre dos casos de orden consecutivo, en los que la única diferencia fuera solamente de una sola **sZ** (diferenciación problemática que se plantea inexorablemente entre cada cambio de los tres tipos generales: *máximo*, *amplio* y *estrecho*). Sin embargo, podría resultar útil en algunas oportunidades apelar a una figura

b) Barrido

Es la posibilidad de cubrir total o parcialmente la integridad de las alturas o masas comprendidas entre los límites extremos del **AR** (total o **p**arcial) que se esté abarcando. Supone, asimismo, la aplicación del criterio de **continuidad–discontinuidad**, es decir, si ese barrido se produce sin solución de continuidad o bien es interrumpido.

Esa/s interrupción/es, que llamamos **discontinuidad**, pueden asumir diversas manifestaciones, conforme a la cantidad de “vacíos” (**V**) que se producen en el “llenado” del ámbito registral utilizado. Tomando en cuenta que, como dijimos antes, la cualidad más importante de este parámetro es su condición globalizante, aplicaremos el mismo principio para las calificaciones de esta variable, estableciendo niveles cuantitativos no precisos de **discontinuidad** (**Alto·Medio·Bajo**); así, por ejemplo, un **AR D(B)** indica que esa **Discontinuidad** de **Bajo** nivel se da por dos barridos (un solo “vacío”), un **AR D(M)** indica que esa **Discontinuidad** de nivel **Medio** se da por tres barridos (dos “vacíos”), y un **AR D(A)** indica que esa **Discontinuidad** de **Alto** nivel se da por más de tres barridos (más de dos “vacíos”). Cabe la distinción, asimismo, de cómo es la magnitud de esos “vacíos” o interrupciones del barrido; sobre ello sólo podemos decir que, si se está tratando de nombrar un proceso desde un ángulo global, contradictorio sería tratar de llegar a una definición precisa de todos sus componentes. Sin embargo, y mediando, en casos específicos, una conveniente distinción comparativa entre esos “vacíos” que permitiese distinguir entre muy grandes o muy pequeños, podríase llegar a conceptualizarlos como **extensos** o **reducidos**.

Para continuar con el ejemplo anterior, en el caso de **AR D(B)** [Ámbito Registral con **Discontinuidad** de **Bajo** nivel] podría ser **AR D(B)Vex** [con **Vacío** extenso] o **AR D(B)Vre** [con **Vacío** reducido], y en el caso de **D(M)** y **D(A)** podríamos encontrarnos con varias posibilidades: dos iguales a las anteriores, y una tercera, **D(M)** o **D(A)Vex-re**, indicándose en ella que las oquedades de esta **discontinuidad** media o alta son, alguna/s, grande/s, y otra/s, pequeña/s. No obstante, podemos decir que si las magnitudes de los “vacíos” son lo suficientemente grandes, en lugar de hablar de un **AR D** posiblemente debamos hablar de más de un **AR** en situación de superposiciones y/o planos.

intermedia que comportase una subdivisión no en cinco casos sino en tres, como se indica en el esquema entre paréntesis, con números romanos y demarcados por líneas de puntos.

Perturbaciones. Superposiciones, planos

Yendo a un plano más integrador, dos últimos conceptos interesan para destacar comportamientos globales del **R**, en los que muy frecuentemente se observa que los procesos de evolución no se manifiestan de manera unívoca y excluyente sino, como mencionamos, en combinación.

Uno de los casos más habituales es lo que llamamos perturbación (**P**). Utilizamos el nombre **P** para indicar diversas situaciones en que una acción registral de trayectoria en mayor o menor grado previsible es interrumpida por la aparición repentina y esporádica de objetos sonoros (por lo general, aunque no necesariamente, muy breves) situados en otra sección diferente del **R**. Por ejemplo, cuando una parte de una obra se está desarrollando estáticamente en un **ARP** determinado, pongamos **Z Ms**, y durante su transcurso hay apariciones esporádicas de objetos sonoros **Sa** y **G**. Indudablemente, los casos pueden ser muchos y el ejemplo supuesto es, acaso, demasiado obvio, pero hemos observado que las **P** son un recurso muy utilizado en la composición.

También, en el mismo orden, encontramos de manera habitual la presencia de superposiciones (**Sp**) entre dos **AR** diferentes que manifiestan marchas independientes; de ese modo podemos hablar, por ejemplo, de procesos de cambio en una **Z** superpuesta a otra **Z** que exhibe sus propios procesos, de similares o diferentes características, y que ambas evolucionan en forma sincrónica (imaginamos, para simplificar, el caso de dos **Z** o **AR**, pero pueden ser más). Es común encontrarlos con secciones de obras en las que dos diferentes **AR** simultáneos describen trayectorias registrales individuales; por ejemplo, una situada en un **AR G - Sg**, por lo general con un alto grado de estatismo, y otra en **Z A**, con una movilidad media o alta. Esta simultaneidad, por otro lado, genera dos planos, por la misma idiosincrasia de cada uno de los procesos.

Estas superposiciones tienen innumerables aplicaciones y, desde luego, es posible pensar a un **AR** de **Ex** máxima con alto grado de discontinuidad [**ExM D(A)**] como dos **AR**: aquí es donde los dos conceptos se tocan, por lo que cualquiera de las dos interpretaciones –como en diferentes análisis de obras– deberá tener o no su lado defendible y, dado el caso, podrán o no coexistir.

Ambitos Registrales Parciales Desarrollados. Desviaciones

Ahora bien: en estos estados de movilidad es importante introducir la idea del grado de continuidad o coherencia en función del tiempo, esto es, si el cambio es temporario o si es definitivo. Se podría hablar de **ARP** desarrollado –**Ds**– (o de una **Z Ds**, si se tratase de ello) para referirse a una desviación (**Dv**) temporaria

del ARP principal a otro/s **ARP** que podríamos llamar, en este contexto, secundario/s o complementario/s (lo que sería el concepto de “región” armónica en Schönberg),⁵ es decir, si no perdura el nuevo **ARP** complementario después del cambio. Estas **Dv** cumplirían una función similar a la que les asigna Schönberg a las dichas regiones; podrían ornamentar registralmente, por así decirlo, una parte de la obra que se desarrollase en un determinado **ARP**, podrían anticipar el paso a otro **ARP**, etc.

En los esquemas siguientes representamos gráficamente el segundo caso mencionado: la anticipación de un nuevo **Ámbito Registral Parcial (ARP)** al que se va a acceder por cambio brusco por oposición diametral. La unidad formal A, posicionada en un ámbito registral parcial (**ARP**) de extensión estrecha (**ExE**) abarcando las subzonas grave-superior y media-inferior (**sZ Gs** y **Mi**) es seguida de la unidad formal B, ubicada también en un **ARP** de **ExE**, en la **sZ As**. Antes de producirse el cambio, la sección A presenta tres **Dv**: **Ms**, **As** y **Ai**, que producen un **ARP Ds** y anticipan el cambio aludido:

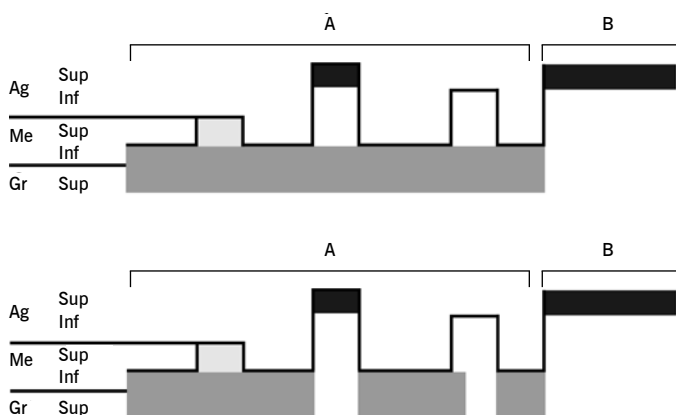


Figura 4⁶

⁵ Cf. A. Schönberg, *Funzioni strutturali dell'armonia* (Milano, Il Saggiatore, 1967), III, pp. 43 y ss.: Suoni e accordi estranei “regioni”.

⁶ Los dos esquemas difieren simplemente en que, en el primero, el **ARP** principal es mantenido mientras ocurren las **Dv**, en tanto que en el segundo se presentan dos variantes: una, con total interrupción del **ARP** principal en el momento de la segunda **Dv**, y otra con interrupción parcial del **ARP** principal en el momento de la tercera **Dv**.

La noción de desviación, a la vez que participa de todos los atributos señalados para estos patrones funcionales del comportamiento registral (estatismo-movilidad, tipos y grados de cambio, tipos de extensiones y ámbitos, etc.), se sirve también de los casos de perturbación y de superposición (un **ARP** puede ser **Ds** con diferentes **Dv** que estén constituidas en sí mismas por **P** y/o **Sp**). Cuándo una desviación contribuye a un ámbito registral parcial desarrollado o es simplemente una perturbación, o una superposición, lo determinarán las interrelaciones sonoras y, por supuesto, el compositor. Pero es justamente esta ductilidad lo que le posibilita al compositor desplegar varias líneas de acción. En efecto, si utiliza una **P** para realizar una **Dv**, deberá arbitrar los mecanismos necesarios (es decir, prevenir la calidad y magnitud de los refuerzos que pueda recibir esa **P** desde otros parámetros y, fundamentalmente, el tiempo de permanencia que ostente) para que la misma se resuelva en un bajo grado de independencia del **ARP** principal y no se constituya en un proceso independiente del desarrollo del mismo. Esto lo ubica en situaciones determinantes para asumir decisiones muchas veces cruciales para la organización estructurada de la composición. Es decir, este recurso compositivo (como cualquier otro, pero más aún, por su idiosincrasia abarcativa y global) obliga a imaginar, a pensar muy detenidamente en cómo concebir y cualificar cada acción, en cómo procederán los diferentes comportamientos del **R** (en este caso, pero también del resto de los parámetros musicales) para la construcción de la obra.