



Anales del Instituto de Investigaciones
Estéticas

ISSN: 0185-1276

iienaales@gmail.com

Instituto de Investigaciones Estéticas
México

Nieto, Velia

La forma abierta en la música del siglo XX

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XXX, núm. 92, 2008, pp. 191-203

Instituto de Investigaciones Estéticas

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36912018006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

VELIA NIETO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA, UNAM

La forma abierta en la música del siglo XX

HASTA MEDIADOS DEL SIGLO XX la forma musical se consideraba el plan general de ideas musicales expuestas y desarrolladas de diversas maneras, siempre dentro de un orden único. El plan predeterminado coadyuvaba a la exposición adecuada y al desarrollo de las ideas musicales para hacerlas más comprensibles al escucha. Una vez elegida una estructura, el proceso creativo llevaba al compositor a organizar su pensamiento en torno a un objeto que debía ordenarse dentro de una sola versión temporal. Forma y contenido se relacionaban estrechamente en un discurso cuyo determinismo asignaba al intérprete límites fijos dentro de lo definido totalmente por el compositor. La creación musical se consignaba en la partitura, texto único que servía al proceso de materialización y, en un nivel superior, de recreación por parte del intérprete. El escaso margen que se daba a éste para la obtención total de una obra, cuyos componentes estaban rigurosamente escritos, permitía, sin embargo, una cierta libertad a la interpretación de versiones que nunca eran exactamente iguales, incluido, desde el Renacimiento, el manejo de los adornos y de la improvisación.

Esta práctica, que ya existía en el *organum* y en el *fauxbourdon*, se hace particularmente importante durante el barroco y en especial en la música francesa, como podemos observar en los *Preludios* sin medida de Couperin. Alfred Brendel señala, en su delicioso libro *Reflexions faites*, un antecedente importante de la libertad de la forma en la “estructura del tema y variaciones, que deriva de la

transformación de un tema a través de la improvisación”.¹ El siglo XVI observará el auge de la *diferencia* o variación aportada por Antonio de Cabezón, técnica de composición muy popular en España que deriva de la canción popular y que va a influir posteriormente a los países sajones. El compositor Julián Orbón señala que “la variación, forma musical muy antigua, es un elemento esencial de la música de países latinos a diferencia del desarrollo sinfónico propio de los países germánicos”.²

El siglo XIX se aleja un poco de la práctica improvisatoria. El compositor desarrolla una precisión rigurosa en su escritura hasta ejercer el control total de la composición y las improvisaciones desaparecen casi totalmente, en parte también a consecuencia de los grandes compositores-virtuosos. De la tradición improvisadora de la época barroca sólo prevalece la *cadenza*, parte improvisada generalmente al final del primer movimiento de un concierto para instrumento solista y orquesta.

En el siglo XX se desarrollan dos tendencias principales respecto a la notación musical y al intérprete. Por una parte, el posicionamiento de los compositores que asumen la creación total de la obra y, así, anotan meticulosamente *todos* los símbolos correspondientes a la escritura musical. En este caso el compositor determina la obra y espera del intérprete la realización correcta de esta simbología, como sucede en la tradición. Por otra parte, la tendencia contraria, conforme a la cual el compositor no asume la totalidad de la creación musical y busca compartir esta experiencia con el intérprete o incluso con el espectador. En este caso el creador no persigue una notación precisa, sino una diferente que deje al intérprete la responsabilidad de una parte de la composición. Estamos ante el caso de una obra indeterminada. El compositor recupera así el interés por la espontaneidad de la improvisación.

En parte antecedido por escasas composiciones abiertas, como el juego de dados empleado por Mozart para crear versiones de una pequeña pieza, en la década de 1950 ocurre un fenómeno inusitado en el proceso creativo musical. Cage, Stockhausen, Boulez y Xenakis, entre otros, incursionan en la apertura de la forma a través de la movilidad o variabilidad. Abandonan la noción clásica de forma fija para explorar la apertura. La música no es la primera de las artes que adopta la apertura de la forma; antes bien recibe la influencia de otras

1. Alfred Brendel, *Reflexions faites*, París, Ediciones Buchet/Chastel, 1979, p. 16.

2. Julián Orbón, “Las sinfonías de Carlos Chávez”, texto sobre la enseñanza, Columbia Records, EE.UU., 1984.

artes, en particular de la literatura. Así, podemos encontrar una referencia en la obra de estos compositores a procedimientos afines derivados de otras artes. Por ejemplo, Boulez con la obra literaria de Mallarmé; Cage con textos de Joyce, Earle Brown con creaciones plásticas de Calder. Cada uno de estos compositores ofrece una distinta visión indeterminista del proceso creativo en composición. Lo importante aquí es el despliegue de recursos diversos, incluso opuestos entre sí, frente a la tendencia generalizada del discurso determinista.

La apertura de la forma y la consecuente indeterminación del contenido se convierten en la fórmula más eficaz para concluir con la revolución del pensamiento musical generado desde inicios del siglo xx. Al liberarse de uno de los últimos recursos de la música del pasado, el rompimiento de la forma se realiza en combinación con el intérprete, cuya nueva responsabilidad es participar directamente en la generación de al menos una parte de las ideas musicales. Así, el compositor reduce su papel antes central y comparte algunas funciones del proceso creativo con el intérprete. Éste debe ahora tomar decisiones que se refieren a la forma y al contenido musicales, lo que significa, en esencia, que la exclusividad de la obra a través de la idea de *versión* pasa a manos del intérprete. Al estar llamado por el compositor a seleccionar y a decidir, a dar rostro a esquemas de tono más urbanístico que arquitectónico, el intérprete rebasa la función tradicional de ser sólo la mano que ejecuta y deviene un nuevo artesano. Su función: moldear y cerrar, a cada versión, un universo musical más extenso y menos definido previamente que el de antes. El intérprete, antes “memoria” inspirada de la obra, ahora asume el riesgo de elegir el “tiempo”. Dentro de los espacios de la obra abierta, es su sentimiento activo de la evolución temporal lo que la hace significativa al oído.

Indeterminismo y azar

Cowell fue el primer compositor que introdujo el concepto de “elasticidad” en su cuarteto para cuerdas núm. 3 —*Mosaic*—, que brinda a los intérpretes la posibilidad de organizar un conjunto de secuencias aisladas. Utiliza con tal fin una notación que denomina “elástica” para ceder una parte de la iniciativa a los músicos manipulando dentro de la partitura ciertos compases *ad libitum*. Esta idea fue ampliamente desarrollada más tarde por Cage —alumno de Cowell—, quien introduce la noción de componer como “proceso” —probablemente influido por Joyce. Cage desarrolla la idea del azar en la música. A partir de la

idea de notación “elástica”, crea un conjunto de secuencias que el intérprete tendrá la libertad de ensamblar —como, por ejemplo, en el *Concierto para piano y orquesta* (1957-1958). Introduce igualmente el concepto de indeterminismo al modificar la altura de los doce sonidos de la escala cromática de forma indefinida en su obra para piano *Bacchanale* (1938). Esta idea de indefinición la extiende al introducir el término de *indeterminismo* en su libro *Silence*³ y en *Music of Changes* para piano. Su idea parte de que la obra de arte no es un objeto terminado, por lo tanto determinado, sino que la música puede ser un proceso abierto a los ruidos del medio ambiente, proceso que se asemeja a la naturaleza misma. Por ello la obra musical debe ser indefinida o indeterminada. Cage recurre a varias formas de azar en sus obras como procesos creativos. En *Music of Changes* (véase el ejemplo 1) emplea el *I Ching* (libro chino de los cambios), que sugiere tirar al azar tres piezas seis veces seguidas para conseguir con ello versiones diferentes cada vez. Usa también otros procesos aleatorios como el juego de dados y la cartografía. Su obra *4'33"* (1952), *para cualquier instrumento o número de instrumentos*, presupone el silencio del intérprete, que obliga con ello al público a escuchar los ruidos y sonidos del medio ambiente. La obra concluye con el gesto del intérprete al dar por terminada la interpretación.

John Cage, David Tudor, Morton Feldman, Earle Brown, Pauline Oliveros y Terry Riley, integrantes de la escuela experimental estadounidense en la década de 1950, desarrollan alguna forma de indeterminismo, probablemente influidos por la tradición de libertad improvisatoria procedente del jazz y de otras artes como la pintura; por ejemplo Jackson Pollock, las esculturas móviles de Alexander Calder, y de culturas como la hindú o la china.

Más tarde se observará esta misma tendencia hacia la apertura en la música electrónica. Luciano Berio, en su *Homenaje a Joyce* (1958), trabajó con un experto en el *Ulises* y con la cantante Katy Berberian con el objetivo de realizar una serie de transformaciones del texto hasta modificarlo totalmente. Para Umberto Eco, al que Berio conoció en la Radio Italiana, donde ambos trabajaban, estos experimentos musicales eran un ejemplo de forma abierta. Tal vez el trabajo de Berio influyó en el escritor cuando éste creó su célebre libro *La obra abierta* (1962).

3. John Cage, *Silence. Lectures and Writings*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1979, p. 39.

(Aproximadamente 16 $\frac{1}{2}$ minutos)
Escala métrica estándar

63

The musical score consists of two systems of piano notation. The first system features a bass clef with time signatures 1/7, 2/3, 1/3, and 2/5. It includes dynamic markings *ff-pp* and *f*. The second system features a treble clef with time signatures 2/3, 2/5, 1/5, 2/3, and 3/5. It includes dynamic markings *ff-pp*, *mp*, *ff-pp*, *f*, *f-mf*, and *ppp*. Brackets and arrows indicate specific rhythmic groupings and durations, such as 1/2, 1/7 +, 2/3, and 1/7.

1. John Cage, *Music of Changes II*, Nueva York, Peters, 1961, p. 44. Realización de la copia de las partituras: Patricio Calatayud. Edición de los ejemplos musicales: Julio Estrada.

Indeterminismo y música estocástica

Otra tendencia por completo opuesta a la de Cage, aunque inscrita también dentro del indeterminismo, es la representada por Iannis Xenakis. Este músico de origen griego prefiere usar como método de composición el estudio matemático del azar o cálculo de probabilidades. Se trata aquí de controlar un evento de manera global, como por ejemplo en cuanto a su direccionalidad, sin precisar cada uno de sus componentes. De esta manera, el compositor controla el proceso creativo. De forma original, Xenakis recurre por primera vez a la idea del azar en *Metástasis* para orquesta (1953-1954), donde introduce el cálculo de probabilidades y la estadística. Así, mientras que Cage no pretende controlar el papel del azar en la composición con una técnica preestablecida, Xenakis utiliza del azar el concepto científico y guarda para sí el control de la obra. Pionero de ideas actuales que han comenzado a ensayarse en música, como la idea del caos, proceso complejo cuya investigación requiere métodos

más avanzados que el mero sorteo de monedas, Xenakis crea *Herma* para piano (1960-1961), subtitulada “música simbólica” y sustentada en operaciones lógicas impuestas a las diferentes alturas mediante el método estocástico —del griego *estokastokós*: conjetural, lo “que es producto del azar, al menos en parte, [...] donde el determinismo no es absoluto”.⁴ En Xenakis puede entenderse dicha idea desde el objetivo que persigue: la reproducción de fenómenos aleatorios complejos —por ejemplo, nubes, avalanchas o movimientos brownianos. Las arborescencias, dibujos al origen de la partitura de *Evryali* (1974) para piano, son también ramificaciones diversas que parten de una misma fuente (véase el ejemplo 2).

Movilidad y apertura

La reciente publicación del largo epistolario entre Cage y Boulez revela que, si bien compositores como este último o Stockhausen parecían opuestos a la idea de azar e inclinados hacia un determinismo total —como se observa en la generalización del serialismo a todos los componentes rítmicos y sonoros—, las relaciones ideológicas entre ambos márgenes del Atlántico fueron extensas. La influencia del estadounidense en la música europea tendrá consecuencias en la escritura: véase cómo, para Boulez o Stockhausen, la problemática de la forma móvil surge como una prolongación del serialismo cuando el papel controlador de la combinatoria se agota. El intento de echar a andar una compleja maquinaria constituida por un conjunto de distintas series, una por cada componente —además de las transformaciones sufridas por cada serie— condujo al serialismo hacia resultados cercanos al azar. De ahí el cambio que surge, con el serialismo abierto, respecto a la función participativa del intérprete en el desarrollo de la forma. Desde mediados de la década de 1950, los compositores comienzan a otorgar al ejecutante la facultad de escoger varias posibilidades para decidir y variar la forma, como sucede en las primeras obras que pueden calificarse de “móviles”.

Pierre Boulez, oponiéndose, a la vez que complementando la noción de indeterminismo de Cage, introduce la idea de aleatoriedad en la música. Lo aleatorio se refiere en general a la idea de lo imprevisible en la obra musical y,

4. Iannis Xenakis, *Musiques formelles*, doble número especial de la *Revue Musicale*, París, Richard Masse, 1963, p. 16.

$\text{♩} = 60 \text{ MM aprox.}$

fff

fff

Sans Cédo.

ppp *f* *fff* *ppp* *pp*

mf *pp* *ff*

f *mf* *ppp*

Cédo.

2. Iannis Xenakis, *Evryali*, París, Salabert, 1973, p. 28.

en particular, a cada elemento de la composición que se relaciona con el azar, la indeterminación o la movilidad de la forma. El término *Alea* aparece por primera vez en un artículo suyo intitulado así para referirse a la estructura de su *Tercera sonata* (1956-1957). Inspirado por la poesía de Mallarmé, propone cierta movilidad dentro del proceso creativo al introducir ciertas variables de los componentes de la forma musical. En *Trope*, uno de los movimientos de la *Tercera sonata* (véase el ejemplo 3), el intérprete tiene que escoger cuatro secciones entre ocho diferentes posibilidades. Dos de ellas son simples y las otras dos complejas. En estas últimas, el intérprete tiene la posibilidad de omitir algunas variaciones y adornos escritos entre paréntesis. En otro de los movimientos, *Constellation*, el intérprete puede moverse entre dos estructuras principales de acuerdo con ciertas reglas e incluso puede eliminar algunos fragmentos. Para lograr mayor claridad en la notación, ambas estructuras están impresas en distintos colores. Este movimiento es un estudio de las resonancias del piano, de las dinámicas y de los timbres.

Presque lent (♩ = 50)

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is titled "Presque lent (♩ = 50)". It features three staves: a top staff with a treble clef and a dynamic marking of *mf*, and two bottom staves with bass clefs. The music includes various dynamics such as *mp*, *p*, *pp*, *mf*, and *mp*. There are also performance instructions like "U.c.---*" and "Ped. *". The second system is marked "Retenu..." and includes dynamics like *f*, *poco sfz*, *molto dim.*, *f*, *pp*, *p*, and *mp*. It also features performance instructions like "U.c.-----*", "U.c.---*", and "U.c.-----*".

3. Pierre Boulez, *Tercera sonata, Trope*, Viena, Universal, 1961, p. 8.

En el mismo año (1956) —lo que habla de la inquietud existente en la época— Karlheinz Stockhausen propone también cierta movilidad de la forma en su *Klavierstück XI*, compuesto por 19 fragmentos que el intérprete debe unir eligiendo la secuencia libremente. En el interior de cada fragmento se registra una microcomposición serial, integrada por una serie de seis tiempos, seis intensidades y seis distintos modos de ataque. Si acaso dicha disposición da un mínimo de unidad al conjunto, la única premisa impuesta por el autor es la

de evitar tocar un fragmento más de dos veces. Así, la obra termina cuando el intérprete repite un fragmento.

André Boucourechliev, en *Archipel III* para piano y percusiones, propone una movilidad mucho mayor, pues no sólo se trata de “recorridos” diferentes dentro de la obra, ya que otros componentes de ella como la duración, pueden variar, de tal manera que el intérprete realizaría una libre combinación de todas las estructuras.

Luciano Berio propone igualmente, en su *Secuencia núm. 1* para flauta fechada en 1958, duraciones indeterminadas para cada sonido dentro de un marco temporal predeterminado.

Redes

Una adopción cada vez más franca de la forma abierta ha resultado de la fusión de las ideas de azar de Cage y de Xenakis. Dicha suma se obtiene en la investigación del proceso selectivo realizada en *Memorias para teclado* (1971), de Julio Estrada. Podemos observar, desde las primeras obras de este compositor, una tendencia hacia el movimiento que lo llevará de forma gradual a abandonar en su música las estructuras fijas. El carácter dinámico de los procesos de composición contrasta con el de las formas o estructuras fijas, menos cercanas a la fantasía de este autor. Tal tendencia hacia lo dinámico puede apreciarse en *Memorias para teclado*, primera producción que desarrolla la forma por medio de redes. Éstas —provenientes de la teoría de grafos— ofrecen a la vez libertad y control y garantizan siempre la conexión de los materiales empleados.

Para el compositor, “las redes funcionan como autómatas, en el sentido matemático del término, es decir, que se asocia un estado (teoría de autómatas) a una estructura musical”.⁵



La idea de red invita a considerar la forma musical como una estructura elástica cuyas posibilidades de fusión sirven a lo secuencial en tanto que producto más inmediato de los dictados del imaginario. La movilidad de la forma es característica del compositor. Estrada imagina que su música —escrita de manera precisa— puede ser escuchada de formas diferentes, lo que nos mues-



5. Julio Estrada y Jorge Gil, *Música y teoría de grupos finitos 3 variables booleanas* (con un resumen en inglés), México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984, p. 84.



4. Julio Estrada, *yuunohui'itlapoa*, México, Oximoron, 2005, p. 52.

tra una idea difusa de la forma ligada casi siempre a una forma de red, como sucede en *Memorias para teclado*. En esta obra, el autor utiliza la teoría de redes con el propósito de conducir un proceso de composición improvisado donde el intérprete procura los materiales melódicos de la partitura. La invención de melodías está abierta en esta pieza a condición de seguir rigurosamente los modos de repetición que el autor propone para transformarlas. Es decir, utiliza la red como una forma de conexión entre las melodías que constituyen una información desconocida para él. Estrada utiliza la teoría de redes como parte del método de control de la libre toma de decisiones por parte del intérprete. Al elaborar una forma relativamente aleatoria, Estrada crea así el andamiaje para sostener un material melódico desconocido de antemano y que debe servir para ser continuado por ambas manos en secuencias y superposiciones. El propio intérprete debe crear sus melodías y ensamblarlas por medio de redes a partir de la identificación de sus giros, intervalos o tendencias. *Memorias* introduce al piano en el terreno de un continuo ininterrumpido que crea una atmósfera casi estática del movimiento.

Más tarde, Estrada va a servirse de la aplicación de redes en el proceso de creación de una forma móvil a partir de un orden prestablecido. De esta manera, el compositor logra pasar de una forma cerrada a una forma abierta, sin perder el control. El autor ha propuesto en su música la idea de la “conexión de la red” como una categoría original que permite estudiar en detalle las múltiples relaciones que pueden tener entre sí las secuencias en el interior de una forma. Este elemento de fusión de la forma musical ha sido desarrollado en su *Melódica, eolo'oolin, Canto alterno, Arrullo, Canto ad limitum, Canto naciente, Canto tejido e ishini'ioni*.

Los símbolos  deben tocarse: 

con sostenidos:  = 

con naturales:  = 

5. Henry Cowell, *Clusters*, notas, Nueva York/Londres, Asociated Music Publishers, 1922.

Finalmente, en *Ensemble'yuunohui* para cuerdas y teclados (veáse el ejemplo 4), Estrada propone la superposición de varias versiones múltiples y, en su ópera *Los murmullos del páramo*, los distintos módulos que la componen pueden ejecutarse por separado como obras independientes o ensambladas en formas distintas de la ópera.

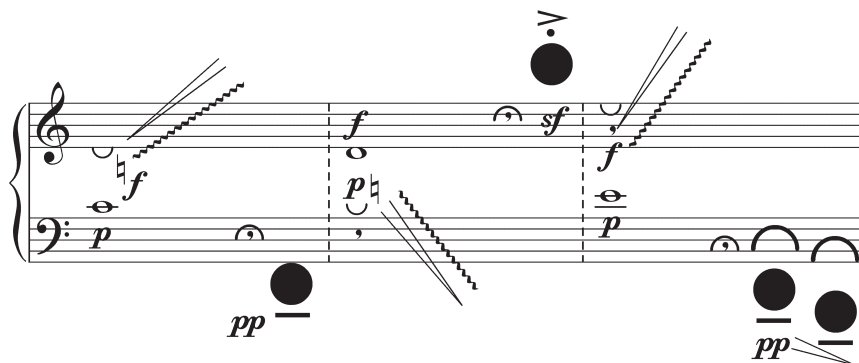
Notación

Los nuevos sonidos y la idea de apertura en la música implican cambios sustanciales en la escritura musical. El compositor se plantea la forma de escribir los ruidos, el nuevo timbre instrumental, la nueva temporalidad, la indeterminación. La notación de la música aleatoria depende del grado de control que desea ejercer el compositor, es decir del grado de libertad que quiera dispensar al intérprete, creando los nuevos símbolos acordes con los componentes musicales que desea hacer flexibles: la altura, la duración y la estructura. Surgen nuevos símbolos como una alternativa de la escritura tradicional, en particular como consecuencia de la nueva comunicación compositor-intérprete que requiere una distinta participación de éste, ambigüedad acarreada por la aleatoriedad en la forma. Algunos compositores recurren a una nueva grafía que incluye dibujos y signos pictóricos para crear la nueva notación. Tal es el caso de Cage —en particular en su *Concierto para piano* en donde consume una exploración exhaustiva de la notación—, Denisov, Brown, Raubenstock y Feldman, entre los más radicales, que dejan

6. Rodolfo Halffter, *Laberinto 1*, México, Ediciones Mexicanas de Música (Colección Arión), 1972, p. 19.

libertad al intérprete para elegir las alturas. Una gran afinidad une a estos músicos con pintores como Mark Rothko, Jackson Pollock y Robert Rauschenberg, lo que permite observar una interrelación entre sus producciones. Otros compositores recurren a la gráfica como una prenotación. Éste es el caso de Xenakis, quien crea un sistema de registro gráfico bidimensional basado en las coordenadas cartesianas para después transcribirlo a notación tradicional, y de Estrada, quien generaliza el método xenakiano a las tres dimensiones para poder anotar con rigor cada uno de los componentes del sonido que desarrolla, incluida la espacialización. Numerosos compositores han creado nuevos símbolos. El uso de algunos de ellos se ha generalizado, como el propuesto por Cowell para anotar el *cluster* —conjunto de sonidos simultáneos dispuestos de manera distinta al acorde (véase el ejemplo 5). Otros compositores prefieren crear su propia notación, debido a lo cual actualmente se cuenta con notaciones individualizadas. Es frecuente encontrar diversas formas de notación para un mismo efecto. No hay una notación única, sino notaciones múltiples y variadas. El intérprete debe por lo tanto abrirse a diferentes códigos. No es posible tener, como en el pasado, uno solo. Es muy común incluso que el compositor incluya en la partitura una introducción para explicar los nuevos símbolos que emplea. Así, encontramos una notación para las duraciones indefinidas en *Laberinto* para piano de Halffter (véase el ejemplo 6), gráficas para interpretar los eventos musicales en obras de Cage, etcétera.

El compositor György Kurtag, aunque no es un innovador de la técnica de composición, ha creado sin embargo una colección de seis volúmenes de obras para piano —*Jatékok*— que presentan la nueva simbología en forma didáctica a la manera del *Microcosmos* de Bartok. Un ejemplo de esta nueva escritura lo encontramos en *Escala en fy en p* (véase el ejemplo 7), obra perteneciente a dicha colección.



7. György Kurtag, *Escala en f y en p, Játékok II*, Budapest, Música, 1979, pp. 24-25.

Así, podemos concluir que los efectos del indeterminismo son importantes en la notación, el sonido, la forma y la relación de la música con otras artes. La posibilidad de admitir cualquier sonido y la variabilidad de la forma como material musical cambian incluso la teoría de la música.

Los intérpretes

El siglo xx ha visto surgir a magníficos intérpretes que, después de los grandes virtuosos del siglo xix —Chopin, Liszt, Schumann— han consolidado el repertorio musical. Esos grandes ejecutantes se han beneficiado de la revolución tecnológica representada por la grabación en sus diferentes etapas. Sin embargo, cabe señalar que, con alguna excepción —Brendel— no son los grandes intérpretes del repertorio tradicional quienes nos hacen conocer la nueva música. En el siglo pasado nació una especialización para el intérprete que desea correr el riesgo de incursionar en el descubrimiento de la nueva música, aventurándose a compartir las decisiones relativas a la composición.

Bernd y Aloys Kontarsky, asociados a la obra para piano de Stockhausen; Claude Helffer, a la de Boulez y Xenakis; David Tudor, a la de Cage, y el Cuarteto Arditti a la de los compositores más relevantes del siglo xx, son algunos ejemplos de quienes con su impulso a la música actual se han convertido en parte de nuestra historia musical.

La experimentación y la participación han ido de la mano de estos intérpretes singulares que han contribuido de forma definitiva a realizar el nuevo arte musical. ♣