

Damián Rodríguez Kees:

Sobre *Eretge* de Jorge Horst. El tiempo de estar aquí.¹

Introducción

La obra *Eretge* (1995) para tres contrabajos de Jorge Horst (Rosario, Argentina, 1963) nos brinda un rico campo para discutir sobre las “convenciones” y sus rupturas en el marco de la problemática de la música contemporánea, y para conocer cuál es la brecha que él mismo propone, teniendo en cuenta que este compositor pertenece a una generación “intermedia”, ya formada, y con influencias sobre las nuevas generaciones tanto a través de su obra como de su labor docente.

Breve análisis de la obra desde la percepción

Abordaremos esta obra desde una macroaudición, para distinguir primero sus grandes rasgos, luego penetrar en sus partes y detalles y, finalmente, volver a reconstruirla desde diferentes reflexiones, especialmente en términos de “convención”.

En una primera audición, nos encontramos ante una música esencialmente matérica, en el sentido del sonido en sí mismo como disparador de la textura. No distinguimos perceptivamente una organización interválica que nos remita a construcciones melódicas ni mucho menos “cantables” y tampoco un ritmo que se exprese a través de patrones. Perceptivamente no se identifica pulso ni metro. Al no tener como anclaje ni lo “melódico-interválico” ni lo “rítmico-duracional”, la textura de los sonidos, sus modos de ataque y las variantes rítmicas, sus intensidades, la interacción entre los mismos y su tratamiento espacial, promueven un compromiso matérico de los eventos sonoros, que se transforman en los elementos constructivos y expresivos fundamentales de la obra.

Reconocemos diversos procesos paulatinos de cambio que le dan coherencia. Uno es una modulación desde el registro grave con intensidades fuertes y hacia el agudo con intensidades suaves; otro, va del ruido hacia el sonido, y el tercero -de sonidos breves y una alta densidad cronométrica- a sonidos largos y baja densidad cronométrica. Ninguno de estos son procesos moduladores tonales ni se encuentran didácticamente evidenciados. Pensamos, sí, en que son amplios gestos con interpolaciones de sus contrarios. Es decir que, por ejemplo, cuando prevalecen los sonidos graves y breves se interpolan o superponen los segundos, y cuando prevalecen los sonidos largos y agudos se interpolan los primeros.

Uno de los primeros aspectos sonoros que se nos presenta muy claramente a la audición y le da personalidad a la obra es el timbre. Desde ya, no son frecuentes en nuestro país las formaciones con más de un contrabajo, y menos un ensamble de tres de estos instrumentos. Horst plantea desde un comienzo y durante toda la obra a estos tres contrabajos como un solo gran instrumento. Ninguno sobresale sobre el otro y no se distinguen líneas o características que los diferencien, sino que los tres comparten e intercambian los recursos y materiales compositivos de manera muy homogénea, compacta. No nos cabe duda, entonces, que esta obra ha sido pensada

¹ Este trabajo fue realizado en 2001 dentro de los requerimientos de la Maestría en Arte Latinoamericano de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina y revisado en 2014 para esta publicación.

“desde” los contrabajos y no “para” contrabajos. Los múltiples timbres y sonoridades que nos brinda este instrumento son explotados y combinados aquí de manera mesurada y equilibrada, de forma tal que ninguno de los recursos tímbricos o modos de ataque no tradicionales (léase aquellos que van más allá del arco y del pizzicato) adquieren carácter de “efecto”, sino que están puestos al servicio de la expresión y de la textura general de la obra en su íntima constitución.

Si bien los silencios no son muy largos o frecuentes, no solo juegan un papel articulador formal sino que son tratados como elementos constructivos. Están cargados de tensión y mantienen alerta nuestros sentidos no dejando caer nuestra atención.

También desde la percepción, la forma se devela en el transcurso de la obra en claras unidades pero al mismo tiempo con una gran lógica y coherencia interna que nos hace percibir a *Eretge* como una totalidad. En efecto, hay elementos comunes entre cada una de las unidades, aunque estos nunca aparezcan de manera textual. Nos encontramos entonces ante una obra que no evoluciona en el sentido de “progreso” o “dirección” en términos de un posible discurso narrativo. En la misma no hay uno ni varios clímax a los que se pretenda llegar.

Análisis de la obra desde la audición y la partitura

Podemos dividir esta obra en seis unidades formales, las que iremos analizando en su orden de aparición. Antes, expondremos algunos recursos y aspectos generales que competen a toda la obra o a más de una unidad y dan coherencia al total.

Si bien en la partitura nos enfrentamos a una escritura rítmica con pulso fijo hasta el compás 70 (c70²) y con métrica variable pero común a los tres instrumentos, tal como adelantáramos en el punto anterior, en esta obra no se percibe pulso a excepción de los cs 64 y 65. Esto es logrado por la superposición de valores que resultan de las subdivisiones del pulso en múltiplos de 2, 3, 4, 5, 6 y hasta 7 (c69) partes, recurso que se complementa con acentos en figuras que no coinciden con el pulso. Cuando los tres contrabajos comparten registros y rotan alturas, modos de ataque e intensidades, percibimos masas sonoras de gran movilidad interna en las que no podemos distinguir líneas autónomas.

Otro de los aspectos que caracterizan a la obra es el empleo de sonidos poco a muy complejos que a su vez van desde lo tónico a lo no tónico. No hay, por ejemplo, golpes a la caja de resonancia, pero sí sabemos que los *pizz.* *Bartók*, los *slaps*, los ataques *col legno battuto* y la indicación de *arco con el máximo de presión*, introducen una fuerte presencia de alturas no definidas desde lo percusivo en los tres primeros modos de ataque y desde el mismo frote del arco en el último. Es decir que esta obra se caracteriza por ubicarse por momentos en el umbral entre lo tónico y no tónico, ambos se complementan, friccionan y coexisten dialécticamente en una materia de gran riqueza en su textura interna.

Teniendo en cuenta la formación de Horst con el compositor Francisco Kröpfl, y la sistematización que este último realizó para la organización de las alturas en los lenguajes atonales, tomaremos aquí para el análisis de las alturas la terminología de “micromodos” y “modos compuestos” que Kröpfl propone³ y que Horst toma en esta pieza como recurso para la organización de las alturas puntuales dentro de una “selvática” convivencia con otros recursos.

² A partir de ahora, con la letra “c” indicaremos la palabra *compás* y con “cs” la palabra *compases*.

³ Adjuntamos en el apéndice un resumen de la sistematización de Kröpfl.

Análisis descriptivo detallado por unidad formal

Unidad A (cs 1 al 22):

Esta unidad adelanta en “micro” lo que sucederá en “macro” en el total de la pieza. Se compone de dos elementos.

El primero forma un plano o estrato en el registro grave y se caracteriza por comenzar con modos de ataque que generan un alto contenido de ruido. Este ruido, de carácter percusivo, se irá dejando de lado en favor de la definición de las alturas. Las indicaciones *slap*, *col legno battuto*, *arco con el máximo de presión* y los *pizz. Bartók*, que son los únicos empleados en los dos primeros compases, son gradualmente sustituidos por ataques ordinarios con arco, los que serán los únicos en esta unidad formal a partir del c13. En el terreno de las alturas, este elemento comienza a partir de los sonidos *re* y *la*, correspondientes a las cuerdas II y III al aire, estableciéndose así un material interválico que será estructurador de las alturas (en la superposición) durante toda la obra: la cuarta justa y su inversión la quinta. A estos sonidos se le agregarán paulatinamente el *do*, primero como extremo de breves *glissandi* en los cs 1 y 2 y atacado en el c3, formando el primer micromodo, el M2⁴. Estos sonidos serán los únicos en el registro grave hasta el c7 en que aparece el *sib* formando una “constelación” de cuatro sonidos que, tanto en la sucesión como en la superposición, forman los siguientes micromodos: M2 (*do, re, la*), M1 (*sib, do, re*), m2 (*la, sib, do*) y m4 (*la, sib, re*), que tendrán su mayor presencia en los cs 8 y 9. En los cs 12 y 14 se volverá a escuchar el M2, y en los cs 11, 15, 17 y 18 el *sib* quedará como único representante de este primer elemento para dar paulatinamente paso al segundo elemento, muy agudo y más tónico.

Este segundo elemento comienza a “insertarse” desde el c5 y el c7 con el sonido *do#*. A este se le agregará el *fa#* en el c10 y ambos se superpondrán en el c11. Nuevamente aquí nos encontramos con el intervalo de quinta, articulándose entre la prevalencia del primer elemento, grave, y el segundo, agudo. En los cs 12 y 13 nos encontraremos con el mismo *fa#* al que se le agregará el *sol*. En la segunda mitad del c15 y en el c16 nos encontramos con el primer micromodo completo de este elemento o plano agudo, el M4 (*si, do#, fa#*), luego en el c17 tendremos un m4 (*do#, re, fa#*), un *acorde mayor* (*sol, si, re*) y un m2 (*si, do#, re*) desde la última corchea del c18 hasta el c21. Los breves espacios entre estos micromodos son ocupados por sonidos que componen algunos de ellos, pero en forma superpuesta con el *sib* grave que queda del elemento o plano anterior.

Los planos mencionados se potencian unos a otros por el contraste entre los mismos. El trabajo espacial de la pieza queda así definido desde esta unidad formal y da su característica perceptiva y expresiva. Los extremos registrales y los modos de ataque generan un espacio abierto en el que un plano deja gradualmente su lugar al otro. Si bien el trabajo interválico es depurado y consciente, la textura y el espacio son los principales medios expresivos y aquél se transforma en un mero soporte que da coherencia perceptiva a la pieza pero que solo se devela al análisis con la partitura.

Unidad B (cs 23 al 44):

En contraste con la anterior, esta unidad se instala desde intensidades muy suaves y con modos de ataque a través del arco únicamente. No hay en la misma

⁴ A partir de ahora utilizaremos solo la nomenclatura que detallamos en el apéndice. Por ejemplo, M1 significa “micromodo mayor 1”, y m1 es “micromodo menor 1”.

componentes de “ruido” y tampoco se distinguen superposiciones de planos, con la excepción de los ataques del intervalo *sol-re* (correspondientes a los sonidos al aire de las cuerdas I y II) en el registro grave en los cs 31, 33 y 34. Los registros medio y grave se abordarán a partir del c37, manteniéndose a través de un mismo micromodo un amplio espectro registral hasta el c44. De esa manera podemos decir también que *B* se puede dividir en dos partes, desde el c23 al 36, y desde el c37 al c44.

En cuanto a las alturas, desde el c23 al c27 nos encontramos con un *m5* (*fa#*, *sol*, *do#*), luego entre los cs 28 y 29 se establece una constelación de cuatro sonidos (*mi*, *fa*, *sol*, *la*), que dan como resultado en la superposición los micromodos *m2* (*mi*, *fa*, *sol*) en el cuarto pulso del c28 y *M2* (*mi*, *sol*, *la*) y en el primero del c29, alternándose solo los sonidos *fa* y *sol* en la primera parte del c28 y los sonidos *sol* y *la* en el segundo y tercer pulso del c29. A partir del último pulso del c29 y hasta el 31 inclusive, Horst utiliza los sonidos *la* y *mi*, cuarta justa derivada de las cuerdas III y IV al aire, pero en el registro agudo. En el c32 los sonidos que utiliza son *mi* y *fa#*. Si tomamos estos junto con la cuarta *re-sol* antes descrita, sobre el final de c33 y en c31 se formarían diversos micromodos, pero que a nuestra percepción no se distinguen como tales por la diferencia registral y contraste dinámico. Finalmente, entre los cs 37 y 44 el compositor utiliza un *m5* (*mi*, *fa*, *sib*) manteniendo la localización registral de cada una de estas alturas, pero rotándolas entre cada uno de los contrabajos y con intensidades que también se rotan y alternan entre estas alturas, que van del *mf* al *ff*.

Unidad C (cs 45 al 52):

Al igual que la unidad *A*, *C* comienza con modos de ataque que provocan sonidos no tónicos (en los *CbII* y *III*, no así en el *CbI*) y con intensidades fuertes, también con sonidos que corresponden a cuerdas al aire, en este caso la I y II (*sol re*), a los que se le agrega el *fa* para formar también un *M2* en el mismo c45 y los micromodos *M2* y *m2* con el agregado del *mi* en los cs 46 y 47. Entre los cs 48 y 50 quedará solo el *m2* formado por los sonidos *mi*, *fa* y *sol* y se escucharán *glissandi* largos por primera vez en el c50, elemento que será constitutivo de la unidad *F*. Manteniendo el *sol* como eje en el *CbIII*, en los cs 51 y 52, se forma el *m1* con los sonidos *lab* y *fa#*. Con tratamiento similar a *A*, en esta unidad formal se modula del ruido a las alturas definidas y de las intensidades fuertes a las suaves, aunque en un tiempo más acotado y en el mismo registro medio.

Unidad D (cs 54 al 62):

Al igual que *B*, esta unidad formal comienza con sonidos muy suaves y más bien largos para incrementar su densidad cronométrica hasta el final de la misma. Utiliza en el c54 un *m2* (*la*, *sib*, *do*) y en los cs 55 y 56 un *M1* (*la*, *si*, *do#*), manteniendo el *do#*. Junto con los sonidos *do* y *la#* forma un *m2* en el c56 para luego -siempre manteniendo el *do* y el *do#*- introducir un *m1* en el primer pulso del c58. Este micromodo se irá “cerrando” sobre el *si* utilizando en los cs 58 y 59 los sonidos *do* un cuarto de tono abajo y *la#* un cuarto de tono arriba, transformando al mencionado microtono en una especie de “cluster microtonal”. Desde el final del c59 hasta el 62 inclusive, y en un *crescendo* hasta el *ff*, Horst pone en juego la mayor densidad en la variedad de alturas de toda la obra siendo la única unidad formal que completa el total cromático. Se da en estos dos compases una gran variedad de estructuras en la superposición, que hacen un poco el compendio de los recursos utilizados hasta el momento, desde las cuartas *mi-si* y *sol#-do#* (o la resultante de

los cuatro sonidos), a las cuartas *sol-re / re-la* (de las cuerdas al aire, aunque pisadas en este caso), un *acorde mayor*, un *acorde menor*, los micromodos mayores 2 y 4, y los menores 3 y 4. A su vez, cabe destacar que en la mayoría de los micromodos nombrados podemos encontrar una cuarta o quinta justa dentro de su red interválica.

Unidad E (cs 63 al 70):

Como A y C, esta unidad comienza con sonidos no tónicos aunque solo en el CbII y únicamente por un compás. Nuevamente los sonidos corresponden a cuerdas al aire, en este caso la III y IV (*la* y *mi*) y serán los únicos utilizados hasta el c66 en que se incorporarán el *sol* y el *re*, correspondientes a las cuerdas I y II al aire. En intensidades fuertes, estos cuatro sonidos serán los únicos en esta unidad, ya sea al aire, en cuerda simple o doble, o pisados, formando las séptimas menores *mi-re* o *la-sol*.

Unidad F (cs 71 al 76):

Los principales recursos que caracterizan a esta unidad son las intensidades muy suaves (*pp* a *ppp*), los sonidos largos y continuos, una modulación desde el registro grave hasta el extremo agudo a través de lentos *glissandi* (dos compases de 20", cs 72 y 73) en el CbII y el empleo de alturas indefinidas que permiten la percepción de microtonos con las indicaciones *sonido más agudo posible* (cs 74 y 75), *entre el puente y cordal* (cs75 y 76) y *arco a través del cordal logrando diferentes alturas* (c76).

F toma de E el intervalo *la-mi* de las cuerdas III y IV, y de D los ataques en intensidades muy suaves con el arco. En el CbI se agrega en el c72 la cuarta *re-la*, y en el c73 la cuarta *sol-re* (correspondientes siempre a las cuerdas al aire), mientras que en CbII se introducen los *glissandi*.

Esta unidad formal contrasta así con respecto a todas las anteriores. Si bien da sensación de final a la obra, no “concluye” nada, más bien “disuelve” los materiales generando uno nuevo, que se hace coherente con los anteriores gracias al intervalo de cuarta y a la recuperación del ruido pero desde otro recurso con el frote del arco sobre el cordal. Es importante destacar que para el autor esta unidad tendría que durar dos minutos o poco más ⁵, lo que indica un no “avance” de los materiales anteriores pero tampoco una función de “coda” o de neta conclusión.

Para finalizar este análisis descriptivo en términos del empleo de las alturas, observamos que en E y en F se abandonan los micromodos para dar lugar únicamente a las cuartas y a los microtonos que resultan de indicaciones de alturas aproximadas y que, a su vez, se manifiesta una intención del compositor en que los micromodos no se develen espontáneamente a la audición. Lo logra jugando permanentemente con los intervalos de cuarta y quinta justa, ya sea de manera superpuesta en diferentes planos espaciales o incorporando estos dentro de sus redes interválicas.

En términos formales, decimos que si bien podemos reorganizar las unidades descritas en unidades mayores, por ejemplo articulando cada vez que se retoma el primer material, optamos por privilegiar nuestra percepción y realizar, en función de la claridad de este trabajo, una división más acotada incorporando el factor de los silencios y los contrastes de los materiales después de los mismos. En este sentido es importante recalcar la gran unidad de la pieza, lograda por sutiles incorporaciones de elementos (nunca “textuales”) de unas en las otras como, solo por comentar un

⁵ En la grabación es un poco menos.

ejemplo, en *B* la cuarta *re-sol* que es atacada en *ff* en el registro grave como ocurrirá en el comienzo de *C*.

Apropiación y ruptura de convenciones en *Eretge*

Como adelantáramos en el punto 1, el análisis de *Eretge* nos da la pauta de un serio trabajo en torno a la apropiación y ruptura de las convenciones de la música contemporánea.

En efecto, el discurso de esta pieza no evoluciona en el sentido de “proceso”, no es “narrativo”. Los arribos a clímax son descartados de plano, ningún material actúa perceptivamente en “función” de otro ni tampoco se establecen jerarquías o subordinaciones entre los mismos. Dentro de la atonalidad no hay alturas que se jerarquicen sobre otras. Los materiales se presentan similares a sí mismos pero nunca iguales, variados en mínimas expresiones, aunque lo suficiente para, desde la percepción, no reconocer vinculaciones directas o procesos de transformación con alguna o “cierta” dirección. En esta pieza, el transcurso del tiempo y la ocupación del espacio generan una situación expresiva de permanente tiempo presente, sin expectativas “hacia delante” sino de un compromiso con el “ahora”, en el que el “contenido” no se devela de manera obvia sino con lo que “sucede” en el tiempo. En términos adonianos acordamos que el “*contenido no es exterior al tiempo musical, sino esencial, lo mismo que el tiempo al contenido: este es lo que sucede en el tiempo*”⁶.

Estas características se pueden atribuir a infinidad de piezas contemporáneas. Ya en el siglo XXI podemos ejercitar llegar a estos resultados desde varias “convenciones” que se “cristalizaron” en esta música durante el pasado siglo XX. Horst echó mano a varias de ellas demostrando su oficio y conocimiento. A través de varias “vueltas de tuerca” logró un resultado expresivo personal que, como explicaremos a continuación, rompe con las mismas a través de lo que llamaremos una “cadena de neutralizaciones y potenciaciones”, en la que la neutralización de un material o de un recurso con otro se potencia dialécticamente generando uno nuevo.

El tratamiento micromodal como medio convencional para la desjerarquización de las alturas a través de la disonancia y la consecuente jerarquización del intervalo se ve neutralizado a través del empleo del intervalo de cuarta con toda su carga de ambigüedad. Sabemos que este intervalo fue tratado con especial medida tanto en el Renacimiento como en los períodos de esplendor del sistema tonal, y que también originó sistemas como el que propuso Hindemith en algunas de sus obras. Tampoco aquí la cuarta está usada como obvio material primario perceptible, ni mucho menos como clisé. Este material se desprende de la misma afinación de las cuerdas del instrumento pero es a su vez “neutralizado-potenciado” por el ruido de algunos modos de ataque, y sobre el final con los *glissandi*. Así, este intervalo cobra una dimensión diferente, oculta.

También la convención atonal-micromodal se rompe con el trabajo espacial de las alturas y con el empleo de microtonos, los que, a su vez, no son expuestos como recurso evidente a la percepción. Desde el terreno de las alturas podríamos decir, entonces, que esta obra se encuentra “entre” los mencionados recursos, pero en realidad se encuentra “ahí”, “aquí”, en la contundente y rica materia nueva que estas potencializadoras neutralizaciones provocan.

Nos arriesgamos a proponer en este análisis que Horst “cita” a la convención, ubicándola en una función lúdica, utilizando la misma como máscara, para ubicar su

⁶ Adorno, Theodor W.: *Teoría estética*. Ed. Orbis, Madrid, 1983, p. 197.

pieza en un lenguaje y darle coherencia, como mero soporte técnico para dar fuerza a lo expresivo, distanciándose así de la descripción y provocando una escucha estética en la que el contenido de la obra no se ofrece de manera explícita, sino en un ahondar en la forma, tanto de la pieza en general como de cada material llevado al extremo por la interacción con los otros. Al respecto citamos a Adorno: *“La obligatoriedad de llegar hasta el extremo procede de la racionalidad en el manejo de los materiales, pero no de esa apuesta pseudocientífica que trata de racionalizar un mundo desmitificado. Es ella la que diferencia categóricamente lo moderno del tradicionalismo en lo que respecta a los materiales. La racionalidad estética exige que todo medio artístico, en sí mismo y por su función, sea lo más determinado posible para poder conseguir por él lo que ningún medio tradicional puede suplir. Lo extremo es una sollicitación de la tecnología estética, no solo un deseo de la actitud rebelde. Moderno y moderado es una contradicción, ya que frena la racionalidad estética”*⁷.

Lo expresivo no deviene aquí del “dolor” sino de la “fuerza”, de situaciones sonoras que se reconocen y contradicen en términos de convención generando una fricción o conflicto entre los mismos materiales y entre la obra y nosotros. Decimos que estos conflictos son evidentemente conscientes en la actitud estética del compositor. En efecto, coherente con el título de la obra, Horst comete “herejías” durante todo el transcurso de la obra, tal como él mismo comenta en el cuadernillo del CD en que la obra está grabada, es “hereje” con el empleo de los recursos de los recursos convencionales apuntados: *“Los materiales, siempre con énfasis y vehemencia, se integran pero se vuelven anárquicos e imprevisibles por su movilidad interna. La aglomeración de posibilidades y de técnicas idiomáticas busca pensares laterales, con cierta marginalidad, cierta actitud de resistencia”*⁸.

Esta obra se encuentra dialécticamente “entre” los diferentes recursos convencionales y propone un tiempo y espacio particular que no es otro que el presente, un “aquí y ahora” que juega con los “estilos”, los reconoce al mismo tiempo que los rechaza y se divierte con ellos. En *Eretge*, Horst se reconoce a sí mismo como “hereje” en una identidad-obra que respeta y juega con las diferencias, y está “aquí”, en Rosario, Argentina.

Apéndice

Micromodos, modos compuestos y secuencias modales.

Para una síntesis de los lenguajes atonales del sigloXX, Francisco Kröpfl ha propuesto un sistema de micromodos, modos compuestos y secuencias modales, capaz de funcionar con permutaciones del repertorio de alturas a la manera de los modos tradicionales, pero que actúan jerarquizando los intervalos propios del atonalismo (intervalos 1 y 2) a los cuales pueden sumarse relaciones acumulando terceras menores (tríada disminuida), terceras mayores (tríada aumentada) y en el caso de modulación a secciones tonales, acordes mayores y menores.

⁷ Adorno, Theodor W.: *Teoría estética*. Ed. Orbis, Madrid, 1983, p. 54.

⁸ CD ED001 realizado en 1996 por la Asociación EDITAR en la colección *Música Argentina de los 90*. Intérpretes: Carlos Vega, Sergio Rivas y Pastor Mora. Registro del concierto de estreno de las obras premiadas en el Concurso 1995, realizado el 1 de julio de 1996 en el Auditorio Santa Cecilia de la Universidad Católica Argentina (Buenos Aires).

Los siguientes conceptos son fruto del resumen de apuntes de clases dictadas por el Prof. Jorge E. Molina en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral.

Micromodo: es un mínimo repertorio de tres intervalos y tres alturas que se constituyen en origen o base de cualquier modo compuesto.

Red estructural: contenido interválico total del micromodo, incluyendo el intervalo envolvente.

Micromodos menores (parten del semitono).

(Ejemplos: partiendo de *do*, entre corchetes la red estructural y entre paréntesis el intervalo envolvente)

m1: *do-do#-re* [1-1 (2)]

m2: *do-do#-re#* [1-1 (3)]

m3: *do-do#-mi* [1-1 (4)]

m4: *do-do#-fa* [1-1 (5)]

m5: *do-do#-fa#* [1-1 (6)]

Micromodos mayores (parten del tono).

(Ejemplos partiendo de *do*, entre corchetes la red estructural y entre paréntesis el intervalo envolvente).

M1: *do-re-mi* [2-2 (4)]

M2: *do-re-fa* [2-3 (5)]

M3: *do-re-fa#* [2-4 (6)]

M4: *do-re-sol* [2-5 (7)]

Modo compuesto: es un repertorio de alturas integrado por dos o más micromodos iguales (compuesto homogéneo) o diferentes (compuesto heterogéneo).

Micromodos ambiguos: no dan plena sensación de tonalidad ni atonalidad: tríadas disminuidas y aumentadas.

Micromodos tonales: tríadas mayores y menores.

Secuencias modales: relaciones intermodales, de modos y sus procesos de transformación y transposición que funcionan en sentido análogo a la modulación.

Cada uno de los modos es susceptible de los mismos procedimientos de transformación de las series dodecafónicas: original, inversión, retrogresión y retrogresión de la inversión. De igual manera se utilizan tanto en la simultaneidad como en la sucesión.