

Diego Fischerman

# Después de la música

El siglo xx y más allá



In

ESPA  
PDF

# Í ndi ce

Capí tul o 1	LA PREGUNTA DE NONO .....	2
Capí tul o 2	LA CONEXI ÓN FRANCESA .....	13
Capí tul o 3	LA HERENCIA DE TRI STÁN .....	19
Capí tul o 4	DODECAFONI SMO .....	23
Capí tul o 5	RI TMO Y COLOR .....	27
Capí tul o 6	EN LOS MÁRGENES .....	34
Capí tul o 7	MÚSI CA Y POLÍ TI CA .....	40
Capí tul o 8	LA I LUSI ÓN DEL CONTROL TOTAL .....	45
Capí tul o 9	LA I LUSI ÓN DEL DESCONTROL TOTAL .....	51
Capí tul o 10	ÓPERAS, OPERETAS Y COMEDI AS .....	58
Capí tul o 11	LAS SOLUCI ONES ORI GI NALES .....	64
Capí tul o 12	LA MÚSI CA POPULAR PARA SER ESCUCHADA .....	69
Capí tul o 13	LAS TENDENCI AS ACTUALES .....	75
POSDATA.	.....	82
NOTAS.	.....	88

## Capítulo 1

# LA PREGUNTA DE NONO

La música es dirección. Transcurre en el tiempo y, aun cuando su apariencia sea estática, siempre se manifiesta con respecto a la expectativa de movimiento. La música, inevitablemente, es transcurso. Podría pensarse que es presente continuo, o que, por el contrario, no tiene presente. En realidad, se han llevado a cabo muchas más investigaciones a partir del producto (y de la producción musical) que sobre su percepción, pero se podría asegurar que en la escucha de música todo es recuerdo –pasado: los sonidos ya transcurridos, ese tema que se evoca, el ritmo que aún resuena en la mente– y expectativa –futuro: eso que, a partir de lo evocado, la mente se prepara a oír.

Esa relación entre expectativa y satisfacción, entre anhelo y resolución, configura una cierta narrativa. La música cuenta algo. No se trata de un relato cuyo argumento pueda expresarse en palabras, aunque muchos oyentes e incluso algunos autores lo hagan. Hay momentos sentidos como clímax, y desde ya tanto ellos como su postergación –algo así como el sentido tántrico de la música– tienen significados para el oyente. No existe un vasto vocabulario que refiera a lo auditivo. La mayoría de las imágenes a las que debe recurrir el lenguaje para referirse a la música son visuales y táctiles. O, eventualmente, se refieren a características emocionales. La música es tenue, transparente, rugosa, límpida, colorida, opaca, áspera. Puede ser brillante, es capaz de ser violenta. Se le atribuye tristeza, alegría, exaltación o melancolía. Hay músicas tristes y hay músicas enloquecidas.

Pero esa característica de las maneras de referirse a la música, esas palabras que existen en todos los idiomas, y también el hecho de que haya otras que no existan en ninguno, habla de lo que la música es para quienes la escuchan. Las formas de concebir el arte a partir del siglo XX incluyeron la posibilidad de problematizar las reglas que lo regían hasta el momento. De reflexionar sobre ellas, de polemizar con ellas y

hasta de negarlas en público. La relación entre la pintura y la evocación de objetos reales, la idea de obra fija y terminada, las fronteras entre el público y los creadores, los límites entre escenario y platea en el caso del teatro y, en el caso específico de la música, el lugar particular ocupado por el intérprete y por los compositores dejaron de ser condiciones seguras e inmóviles. Todo podía ser revisado, y, en ocasiones, la obra no sería otra cosa que la explicitación de esa revisión. El happening en las artes plásticas y en el teatro; el cine sin argumento, de imágenes puras (o de imágenes y sonido, en todo caso); la pintura abstracta; la fractura de la linealidad en la literatura (lo que se contaba primero comenzó a no ser, necesariamente, lo que había sucedido primero) fueron parte de ese proceso en que las formas de narratividad de las artes entraron en terreno de discusión. En la música, donde lo abstracto –o por lo menos su idealización– era una condición de existencia, esos cambios tuvieron, para muchos, el efecto de un abismo. Por múltiples razones, no solo de la percepción y de las expectativas con respecto a lo que la música debía ser, sino también sociales y de circulación, el abandono del sistema alrededor del cual la música había tejido sus redes de significado durante unos seis o siete siglos fue rechazado por gran parte del público habituado a escuchar música.

Curiosamente, como señala el musicólogo Nicholas Cook, los mismos sonidos que algunos rechazaban con virulencia en una sala de concierto eran aceptados como música de una película, aunque fuera de terror. Podría pensarse que, en ese caso, el sostén narrativo que la música perdió dentro de sí lo encuentra, para el oyente, en las imágenes externas. La cuestión del rechazo del público hacia la música contemporánea, considerados en bloque tanto uno como la otra, es, por supuesto, más compleja. No todo el público es igual, y parte de él no solo no rechaza las expresiones sonoras más osadas, sino que, en particular, las busca y las prefiere. Y tampoco toda la música contemporánea[1] es igual o presenta el mismo tipo de desafíos a sus oyentes potenciales. Pero lo interesante es ahondar en qué es lo que ese supuesto rechazo tiene de cierto. O, mejor dicho, de qué habla.

Es decir, qué pactos implícitos acerca de lo que la música es –o debe ser– transgrede, para el sentido común, eso que, en conjunto, se identifica como música contemporánea. Y, más allá de las numerosas diferencias entre unas músicas contemporáneas y otras, lo que casi todas ellas alteran es ese sentido narrativo, esa relación entre tensiones y distensiones

sostenida por un ritmo perceptible como tal, que, con variantes y cada vez de una manera más compleja –y en relación más tirante con el propio sistema–, estructuró el discurso musical durante siglos. Es decir, una cierta manera de ser direccional. Y quizá sea precisamente ese parentesco, aun cuando sea lejano, el que permite que siga hablándose de contemporaneidad para identificar a músicas que tienen más de cien años de antigüedad. Tal vez su factura sea antigua pero su efecto es actual. Y es que en un mercado que ha aceptado con resistencia extrema la creación de tradición académica posterior a los comienzos del siglo XX y para el que el núcleo duro sigue siendo el Clasicismo-Romanticismo de los siglos XVIII y XIX (lo anterior constituye, también, una suerte de marginalia), todo lo que allí no cabe pasa a ser, automáticamente, «contemporáneo». O sea, a englobar una categoría bastante indefinida, algo así como «los bárbaros» del mercado –aquello que está fuera de sus límites y que, de paso, siempre acecha–, un simple «lo otro» donde se incluyen desde Schönberg y Varèse hasta Thomas Adès u Osvaldo Golijov.

Desde las primeras escrituras de música europea y a partir de lo que puede suponerse de las músicas orales sobre la base de sus supervivencias actuales, las músicas que la historia terminó identificando como occidentales aparecen construidas con escalas heredadas de Medio Oriente y del Mediterráneo. En particular, las usuales en la Grecia antigua, que la Iglesia romana tomó para sí y que se cristalizaron en el canto gregoriano.

Esas maneras particulares de ordenar los sonidos –en realidad solo dos de ellas sobrevivieron con fuerza dentro de la tradición escrita posterior, las llamadas escala mayor y escala menor– y los distintos grados de tensión o reposo que se producían al combinarlos simultáneamente son el esqueleto de todo lo que hoy se conoce como música clásica, o sea lo que se desarrolló dentro de, o en diálogo preeminente con, la tradición musical europea y escrita. Las reglas de ese sistema, llamado tonalidad funcional, empezaron a consolidarse en el siglo XVI, aproximadamente.

Las escalas, organizadas como relaciones entre lugares con respecto a una nota fundamental que actúa como polo de atracción (y no entre nombres, como sucedía en las antiguas escalas griegas [2]), y los acordes formados sobre esa estructura permitían un sistema en que cada combinación posible de sonidos tenía una función, ya fuera de reposo o de tensión. Un sistema que creaba esa ilusión de narratividad

(una narratividad no argumental, desde luego), que, aunque desechada –o cuestionada o reinterpretada– por la llamada música contemporánea, sobrevive en la mayoría de las músicas de tradición popular. Una simplificación quizás excesiva permitiría decir que cada sonido incluye a todos los demás: sus armónicos. Pero estos armónicos no aparecen todos juntos, sino en un orden, y tienen mayor peso –se oyen más– los primeros que se escuchan. En la medida en que la simultaneidad se produce entre sonidos cuyos primeros armónicos son comunes o guardan afinidad (consonancia), este sincronismo, que dentro del sistema tonal se llama acorde, tiende al reposo. Cuando no hay armónicos comunes entre los que aparecen primero en los sonidos concurrentes –disonancia–, esta relación es más tensa y tiende al conflicto.

La tonalidad funcional fue precisada en el siglo XVIII, en pleno auge del Iluminismo, por el compositor y teórico francés Jean-Philippe Rameau y establece toda una serie de jerarquías entre sonidos, dispuesta para que la sucesión de tensiones y reposos momentáneos conduzcan al reposo final y, sobre todo, para permitir la postergación y dilación de ese reposo[3]. Esta cadena de postergaciones se haría más sutil, más compleja y elaborada a lo largo del siglo siguiente, hasta llegar a las puertas de su propia disolución.

Cuando se dice que la música del siglo XX fue la de la crisis de la tonalidad, se comete, entonces, un error. La crisis, como la de todas las estructuras complejas, ya estaba inscripta desde el principio. Es más, de alguna manera, era la que le daba sentido al sistema. El coqueteo entre la tensión y el reposo, el juego alrededor de la prueba progresivamente más osada acerca de cuánta acumulación de tensión podía soportar el sistema, solo podía desembocar, más tarde o más temprano, en la propia desintegración –o en la completa reformulación– de ese sistema.

Es importante, en este sentido, aclarar que cuando se habla de sistema no se hace referencia a ninguno de sus componentes por separado, sino a su interrelación en una estructura compleja de jerarquías. De hecho, la música no basada en el sistema tonal/funcional generaría también una cierta direccionalidad y muchos de los elementos que habían configurado la tonalidad seguirían siendo utilizados, aunque en contextos diferentes.

La otra confusión habitual es la de pensar la atonalidad como sinónimo de disonancia. Si bien es cierto que, en sus comienzos, la ruptura de la tonalidad tuvo que ver con el uso

intensivo de disonancias –es decir, de sonidos con pocos armónicos en común y por lo tanto en relación de mayor tensión entre sí–, lo esencial no era que estas fueran utilizadas, sino que obedecieran o no a una funcionalidad tonal.

Obras sumamente disonantes, como las óperas *Elektra* o *Salomé* de Richard Strauss son tonales a pesar de su ambigüedad. El oído no sabe qué anticipar, al no ser claro dentro de qué escala se encuentra o, dicho de otra manera, dada la simultaneidad de direcciones posibles provocada por sonidos en tensión entre sí; pero, no obstante, todo se encamina hacia una resolución tonal y toda esa carga de tensión no es otra cosa que la postergación –aunque sea una postergación gigantesca y hasta monstruosa– del clímax. En cambio, composiciones absolutamente consonantes pueden ser atonales en tanto sus elementos no estén jugando papeles tonales. Si se piensa en ejemplos posibles del siglo XX –como se verá –, una composición basada en los cambios de volumen y de timbre de una sola nota o incluso una obra estructurada sobre la ausencia de sonido (y la consecuente expectativa del oyente) no tendrían ni una sola disonancia y, sin embargo, estarían lejos de obedecer a las leyes de la tonalidad. Eventualmente, lo que resulta evidente al analizar las tendencias estéticas de la música surgidas a partir del siglo XX es que es imposible reducirlas al eje tonalidad/atonalidad.

Si hay algo que pueda señalarse, a los efectos de clarificar el panorama, con respecto a una posible unidad del inmensamente variado paisaje musical que se despliega en múltiples orientaciones desde ese siglo es, justamente, la proliferación de ejes a partir de los cuales se articula. O, en todo caso, cómo diversos parámetros, que estuvieron presentes desde siempre en la música, fueron conscientemente trabajados –y devenidos principios constructivos– desde las crisis del Romanticismo a fines del siglo XIX. Nada diferente, en todo caso, de lo que sucedió con otras expresiones del arte, como la plástica o la literatura.

El timbre, el ritmo, las densidades, la intensidad, las texturas, la interválica siempre formaron parte del discurso musical. Tanto como el color o las relaciones de equilibrio fueron siempre elementos de la pintura. Lo que cambió en el siglo XX –aunque fuera un cambio que venía gestándose paulatinamente desde el mismo inicio del lenguaje como tal– fue que esos elementos se independizaron progresivamente, empezaron a tener un valor en sí mismos y comenzaron a convertirse en ejes, en principios, a partir de los cuales

pu di eron es tructurarse nuevos sistemas de conducción de las variables sonoras.

Ya en las primeras décadas de ese siglo se configuraron discursos musicales en función no de las tensiones y distensiones prefijadas por el sistema tonal, sino del color (como sucede con Edgar Varèse), del ritmo (Igor Stravinsky) o de las relaciones entre intervalos despojados de otro sentido que el de ser intervalos en sí (Arnold Schönberg, Alban Berg y, principalmente, Anton Webern).

La problemática de la música compuesta a partir del siglo XX, entonces, tiene que ver más con la identificación de sus principios constructivos –principios que son nuevos como tales pero que existen en la música, como elementos de un sistema, desde siempre– que con el hecho de que, como suele decirse sin demasiado fundamento, plantee una ruptura radical con todo el pasado. Lo que sí existe, y esto no es culpa de la música –o no exclusivamente–, es una falta de frecuentación de los lenguajes musicales cultos creados a partir del siglo XX. La comprensión de un lenguaje (y cuando se habla de comprensión no se hace referencia al dominio de las técnicas involucradas en un hecho estético sino a la posibilidad de disfrutarlo) necesita del conocimiento. Y ese conocimiento, en la música mucho más que en la literatura o en las artes plásticas, es sumamente escaso en el nivel del sentido común con respecto a lo sucedido en los últimos cien años.

Responder a la única pregunta que, según Luigi Nono, vale la pena contestar no resulta sencillo cuando la música actual incluye tanto a las vanguardias como a quienes reaccionaron contra ellas; a los lenguajes electroacústicos y a los retornos a instrumentos del pasado, como el clave o la flauta dulce o, en la voz humana, al registro masculino de contratenor o falsettista; a las técnicas extendidas[4]; a la nueva simplicidad y a la nueva complejidad; a los idiomas más conscientemente abstractos y a la música de cine; a las óperas y a las antióperas; a los compositores que desde las músicas populares llegaron a los lenguajes eruditos y a quienes hicieron el camino inverso; a los nuevos géneros artísticos, pensados en relación con la idea de la escucha, generados a partir de tradiciones populares (esto sí una novedad absoluta del siglo XX, relacionada con la aparición de los medios masivos de comunicación, principalmente la radio y el disco) y al minimalismo; al intento de pautación de todos los parámetros y a la incorporación de la improvisación como recurso constructivo o a la liberación de casi todos los



parámetros en la música aleatoria; al entronizamiento de la obra como estética –y del lenguaje como obra– y a la destrucción del concepto de obra.

Es posible hacer simples listados. Decir que estuvieron estos y aquellos y limitarse a una enumeración de estilos. Acceder a algún tipo de patrón común, a indicios que permitan hablar de la música contemporánea como un todo, a pesar de su heterogeneidad evidente, requiere, en cambio, una comprensión bastante abarcativa del pasado. Es necesario saber de dónde se viene para poder entender rasgos comunes en las soluciones –y en los problemas, desde ya– que esa herencia les plantea a los creadores del siglo XX y a sus herederos. Y es necesario, también, tener en cuenta que el punto de partida establecido por el año 1901 es tan arbitrario como cualquier otro.

Esto no es malo. Al contrario. La arbitrariedad es la que permitiría alguna clase de pensamiento conceptual. Sin una esquematización no es posible la teoría. Así como un mapa cobra sentido como tal en la medida en que es una simplificación de la realidad (como lo demuestra el Mandarín citado por Borges, un mapa igual a la realidad no sería solo imposible sino, sobre todo, inútil), la posibilidad de encontrarles un sentido histórico a los hechos, de ligarlos con un discurso acerca de ellos, descansa en trabajar, como en un mapa con una cierta escala.

El límite temporal, una vez colocado (y no importa demasiado dónde fue colocado), habilita a establecer conexiones, líneas, comparaciones, simplemente por el hecho de fijar un campo determinado. Un campo en el que es posible hacer trampas, por supuesto, y decir que los antecedentes se sitúan antes y que sus consecuencias permanecen hasta después. De hecho, resulta bastante improbable que haya algún día, al comienzo o al final de cualquier siglo, en que caduquen de golpe todas las estéticas en uso. Es más bien altamente posible que la mayoría de las tendencias actuales, al mismo tiempo que guardan relación –por acción o por omisión– con las del pasado, estén presentes también en el futuro.

En ese sentido, el siglo XX no es diferente a ningún otro siglo. Las rupturas con el pasado son equivalentes en su peso y en sus efectos posteriores a todas las rupturas registradas en la historia de la música. Las crisis de lenguaje verificadas a partir de la mitad del siglo XIX no difieren demasiado de las surgidas con las polémicas sobre el Ars Nova, a fines de la Edad Media, con el advenimiento de la Teoría de los afectos, en el año 1600, o con la enésima vuelta a la

simplicidad pregonada a partir de las ideas de Rousseau, en la segunda mitad del siglo XVIII. En todo caso, la novedad más evidente fue que las estéticas surgidas a partir del siglo XX fueron las primeras en no tener un efecto de clausura sobre las anteriores. Cuando se consolidó el Barroco ya nadie componía a la manera del Renacimiento. En la época de Beethoven, Bach solo existía para los estudiantes de música. Y en los tiempos de Wagner a nadie se le habría ocurrido escribir para laúd o para clave una suite de danzas populares estilizadas. El siglo XX, y sobre todo a partir de la segunda mitad, fue, en cambio, un siglo de simultaneidades.

Y hasta existen quienes sostienen que mucho de lo sucedido en el campo de la música no puede ser llamado música. La inclusión o exclusión de un objeto en una categoría determinada depende más de la definición de la categoría que de la del objeto. Es decir, depende de a qué se llame música el que puedan incluirse en su seno determinados hechos que trabajan con la idea de lo sonoro.

Sería factible –y eventualmente tranquilizador– decir que en el siglo XX surgieron poéticas de lo sonoro derivadas de la historia musical y capaces de entablar diálogos con esa tradición pero ya no asimilables a la idea de música. La música permanece, para muchos, arraigada en una concepción de lo narrativo, de lo sucesivo, de las tensiones que preparan, hacen necesarias y, también, dilatan las distensiones. Algo es o no música, para gran parte de los oyentes, en la medida en que los sonidos sean elementos de una línea discursiva causal y hasta cierto punto previsible. Su encanto estaría, precisamente, en la manera en la que se sugiere y establece esa previsibilidad para poder después transgredirla.

Y en ese sentido, las obras conceptuales, las que ponen en escena la naturaleza del sonido en sí mismo, como objeto independiente de un discurso, las que discuten justamente con la idea socialmente aceptada de música, mal podrían pertenecer a ese territorio llamado música. Podría pensarse, simplemente, que las antiguas maneras de hacer y de escuchar música, como si se tratara de las antiguas especies que habitaban la Tierra, mutaron; que se produjo un cambio lo suficientemente significativo como para que los nuevos habitantes del planeta ya no pudieran ser considerados dinosaurios sino otra cosa, aves o mamíferos. Pero, a diferencia de lo sucedido con los animales y de lo sostenido por los epígonos de las vanguardias de mediados del siglo XX, en este caso los dinosaurios siguieron existiendo. Hubo nuevas formas de hacer y escuchar

música –o como quiera llamarse a estas nuevas poéticas de lo sonoro– pero estas no terminaron con las viejas ni las reemplazaron. El público –y dentro de ese público incluso muchos compositores e intérpretes de las más radicales obras contemporáneas– siguieron necesitando una cierta clase de placer que solo podía brindar una cierta clase de música. Es decir que, independientemente de la aceptación de esas obras novedosas –y de las maneras novedosas de escucha que eran necesarias para acercarse a ellas–, de la familiaridad con los nuevos lenguajes y del placer que estas composiciones pudieran deparar al oyente, la vieja música lineal –para recurrir a un nombre simplificador pero relativamente claro– siguió existiendo. Y no solo se la siguió escuchando, sino que, a pesar de todos los pronósticos de la intelligentsia, se la siguió componiendo.

El campo de la música contemporánea, si no se recurre a legislaciones apriorísticas acerca de lo que debería ser sino a la observación de lo que es, resulta, entonces, inmensamente heterogéneo aunque, también, sumamente reacio a aceptar su propia diversidad, como lo prueba el ataque de Pierre Boulez, en la década de 1950, en el que calificaba de estúpidos a todos los compositores que adoptaban el método serial. Aun así, es posible hablar de la música compuesta a partir del siglo XX como de algo definido. No tanto por sus rasgos evidentes (las respuestas) como, sobre todo, por la problemática en la que se imprime (las preguntas).

Ese cuerpo musical presenta ciertos rasgos de familia. Aun las estéticas más marginales con respecto a las que fueron convirtiéndose en dominantes responden a la misma clase de problemas que las otras. Nada liga, en primera instancia, a la ópera Peter Grimes de Benjamin Britten con los Hymnen de Karlheinz Stockhausen ni a estos con las Cuatro estaciones porteñas de Astor Piazzolla, tocadas por el violinista Gidon Kremer. No obstante, ninguna de las tres obras podría haber sido compuesta en otra época que en esa. Los retornos a cierta clase de tonalidad funcional del Stravinsky de los años 1920-1930, el trabajo con modos antiguos de Michael Tippett, el medievalismo de Arvo Pärt, la mirada histórica de Manuel de Falla en su Concerto, o el transgenerismo de Louis Andriessen en su Facing Death, de 1990, donde un cuarteto de cuerdas amplificado reelabora «Ornithology», de Charlie Parker (que a su vez reelaboraba «How High the Moon»), trabajan con elementos del pasado pero no son iguales al pasado. Puede

decirse que algunas de estas operaciones son superficiales. Pero, sin entrar en juicios de valor, la pasión por visitar la historia y tomarla como materia prima es algo bien característico –aunque en absoluto una novedad– de lo sucedido a partir del siglo XX. Y, dicho con sencillez, una obra de Tippett no suena igual al canto bizantino; Pulcinella de Stravinsky no podría ser confundida jamás con su modelo preclásico; la diferencia entre Piazzolla y Vivaldi es evidente –a pesar del chiste que los emparenta, ese que asegura que ambos compusieron, muchas veces, una sola obra–, y nadie creería que se encuentra ante un ejemplo de canto gregoriano al escuchar el Requiem o las Litany de Pärt.

Por lo tanto, y a pesar de la falta de esa distancia –en este caso temporal– que siempre facilita las simplificaciones (un mapa, finalmente, no es otra cosa que un territorio visto desde una lejanía suficiente), es posible determinar algunos lazos, algunas grandes líneas; en definitiva, un discurso histórico que liga a las obras musicales producidas a partir del siglo XX y a sus estéticas. En ese sentido, no debe confundirse esa necesaria distancia con lo que suele llamarse el filtro histórico y que, a pesar de su supuesto prestigio legitimador, más bien esconde el simple desconocimiento del pasado (o de algún pasado) y no ofrece ningún grado de credibilidad. Baste pensar, si no, en el siglo durante el cual la música de Bach fue olvidada o en los sucesivos períodos de loas y descalificaciones de la figura de Gustav Mahler que, en la actualidad, es más interpretado que Beethoven. Es decir, es difícil lograr una cierta distancia frente a objetos tan presentes, y aún más, poder asegurar que esa distancia sea confiable. Pero, a cambio, la cercanía posibilita un registro más acabado de las maneras en que las obras circulan y son recibidas por la sociedad, de forma directa y, en muchos casos, a medida que esto sucede. La pregunta, finalmente, sigue siendo la misma que Luigi Nono consideraba fundamental: ¿qué es la música contemporánea? Y a ella debería agregarse otra: ¿por qué esa pregunta sigue siendo necesaria? Y las respuestas son posibles, aun con el riesgo de la reducción excesiva. La música contemporánea no es necesariamente tonal o atonal, no es obligatoriamente electrónica ni se desenvuelve forzosamente en la ultracomplejidad contrapuntística. A veces juega con las convenciones anteriores y a veces las niega. En algunas ocasiones elige circular por los mismos canales que la música del pasado –los conciertos, las representaciones de ópera– y en otras intenta fundar, con ella, nuevas formas de recepción. La música compuesta a partir del siglo XX puede ser casi de cualquier manera pero siempre responde a una especie

de vacío inicial. En todo caso, es la primera en la historia para la que no hay una estética fijada de antemano; es la que inaugura la necesidad de, antes de existir, preguntarse –y responder con la obra, es claro– acerca de su estética. Y es la única que partió, aunque haya sido para no tener en cuenta ese punto de partida, de la posibilidad de no ser música.

## Capítulo 2

# LA CONEXIÓN FRANCESA

París, 1900. La palabra es fascinación. Los franceses se fascinan con el inconsciente, con el arte japonés, con las máscaras africanas, con el ragtime y el primer jazz que llega de Estados Unidos, con el tango y casi con cualquier cosa que les permita fantasear con mundos salvajes –salvajemente eróticos, entre otras cosas– y desenfrenados.

París era una fiesta. Tenía lugar una segunda Revolución francesa, esta vez estética, en la que bastante tuvieron que ver muchos que no eran franceses y que llegaron atraídos por el aire de vanguardia –y por una burguesía que lo consumía–, pero, también, claramente entroncada con la tradición artística de ese país; una tradición que se había conservado hasta cierto punto excéntrica, levemente desplazada y marginal con respecto a las tendencias dominantes, italiana y prusiana. Una revolución que, entre los últimos años de 1800 y los primeros treinta de 1900, tuvo a esa ciudad como uno de sus centros.

El derrumbe de los valores morales, las crisis religiosas y políticas, el clima de lo que en ese entonces, desconociendo obviamente el futuro, se denominaría la gran guerra, y los ecos de la Revolución rusa de 1917 se traducían en una suerte de desenfreno artístico. En un caldo de cultivo fenomenal para la experimentación y, sobre todo, en la idea de que la experimentación era buena en sí misma. La caída del contorno en la pintura, de la narratividad en la poesía y de la narración lineal en los cuentos y novelas tuvo también su correlato musical. Toulouse-Lautrec, Matisse, Cézanne, Monet, Le Corbusier, Proust, Mallarmé, Apollinaire, Breton; los Ballets Rusos de Diaghilev, con Nijinsky como bailarín, Picasso o Picabia como escenógrafos, y Debussy, Stravinsky, Prokofiev o Ravel como músicos; James Joyce finalizando allí el *Ulysses*; el joven Hemingway, cumpliendo las estaciones de su educación sentimental; el nacimiento del cine; la danza apache y el can-can, y Josephine Baker, funcionando como propiciadora de un rito de liberación de cuerpos y almas, definían un mundo posible.

En el campo de la música, resultan significativos varios elementos concurrentes. Por un lado, el hecho de que París, casi desde el siglo xvi pero con claridad durante todo el siglo XIX, poseía un mercado de consumo burgués sumamente consolidado.

La idea de público, de teatro, de concierto público no nace en Francia, pero allí parece encontrar las condiciones óptimas para desarrollarse[5]. El espíritu cartesiano y los vientos de libertad, igualdad y fraternidad que derivaron en la Revolución de 1789 y que persistieron a través del Terror, de un primer y un segundo Imperio, de las comunas, de nuevas revoluciones –esta vez fracasadas– y de la virtual anarquía hicieron que muy tempranamente en Francia los músicos supieran que sus obras estaban destinadas al público de las ciudades, a los salones literarios y filosóficos y a las salas de concierto y de ópera. No a la Iglesia y no a la corte. Por lo menos, no de manera predominante.

Por otra parte, estaba el nacionalismo, esencialmente romántico y particularmente francés, que, en lo musical, llevó a una búsqueda permanente de la diferenciación con el eje Alemania/Austria. Aun teniendo en cuenta que en pocos lugares como en Francia la música prusiana tuvo tanta influencia. Beethoven primero –un autor que, curiosamente, se inspiró no solo en himnos, sino en toda la estilística acuñada por los músicos de la Revolución francesa (particularmente Étienne Nicolas Méhul y Luigi Cherubini, nacido en Italia pero activo en la París de la Revolución)–, Wagner después, fueron figuras omnipresentes para los compositores franceses. Pero ni Hector Berlioz a la sombra del primero, ni Ernest Chausson, Gabriel Fauré o César Franck a la del segundo fueron –lograron ser– iguales a sus modelos. Es posible que el malentendido, una de las fuentes más activas en cuanto a la generación de lenguajes a lo largo de la historia, haya hecho esta vez, también, su trabajo. Es probable que estos autores, aun sin quererlo, no hayan podido dejar de ser franceses o que, conscientes de su francesidad, hayan tratado de dar un sello distintivo a sus obras. Lo cierto es que, intencionalmente o no, la Sinfonía fantástica o Romeo y Julieta de Berlioz son tan imperfectamente beethovenianas como perfectamente originales. Podría decirse que Berlioz toma de Beethoven la teatralidad del sonido y deja de lado todo aquello que, en cambio, será fundamental para los alemanes, y que tiene que ver con su modelo de desarrollo temático.

Resulta significativo, en ese sentido, que una de las obras más influidas por el Tristán e Isolda wagneriano sea la ópera *Pélleas y Mélisande* de Claude Debussy, una de las composiciones más francesas –y originales– de la historia y, sin duda, una de las piedras fundantes de un nuevo estilo, tan diferente de los modelos alemanes como de cualquier otra cosa que hubiera sido creada con anterioridad.

El tema de la nacionalidad, en realidad, fue uno de los temas románticos y decimonónicos por excelencia. Pero las reacciones musicales contra el Romanticismo tuvieron, en la mayoría de los casos, rasgos también absolutamente románticos. Esta contradicción es verificable no solo en la música; la Revolución francesa, por ejemplo, fue al mismo tiempo un programa clasicista – vuelta a la naturaleza, rescate en lo estético de la sencillez y la pureza de líneas– y un movimiento romántico – utopía, pasión y cabezas cortadas–. La cuestión de la nacionalidad del arte, si bien no siempre como fundamento, fue en muchos casos el origen de la búsqueda de soluciones originales. Tal vez porque a fines del siglo XIX hablar de música era hablar de música alemana y de ópera italiana, quizá porque Francia salía de una guerra con Prusia –y no tardaría en entrar en otra, con la formada Alemania– o porque los teatros estaban dominados por un tipo de arte (principalmente en el terreno de la ópera, el género de consumo preferencial de la burguesía) que muchos músicos despreciaban, las soluciones personales a los dilemas de la creación, en Francia, se convirtieron en soluciones nacionales.

No hay rasgos folklóricos en Debussy, como tampoco los había habido en Berlioz, Charles Gounod, Jules Massenet y Gabriel Fauré. Sin embargo, cierto acento puesto en el color orquestal, cierto uso preferente de frases melódicas asimétricas, cierta flexibilidad rítmica, la fragmentación de lo temático, el lugar cada vez más destacado de los vientos en la orquesta, rompiendo, o por lo menos matizando, la primacía de las cuerdas de la tradición alemana y una utilización fluida de lo modal se instituirían de ahí en más como rasgos franceses. El mote de «Claude de France» para Debussy no permite demasiadas dudas. Para sus connacionales, el significado de esa nueva música tenía mucho de esperanza y de fundación.

La figura de Erik Satie, un compositor muchas veces subestimado –y otras tantas sobrevalorado–, resulta, en ese aspecto, fundamental. Un antiwagnerianismo radical, sumado a



su espíritu espantaburgueses, una iconoclasia en la que mucho tenía que ver la reacción al rechazo que la Academia sentía por él (un ejemplo son sus Piezas en forma de pera, como respuesta al argumento esgrimido por sus críticos acerca de que sus obras carecían de forma), los contactos con la patafísica y con los orígenes del surrealismo y un conocimiento más intuitivo que profundo –de nuevo el malentendido– con respecto al pasado, lo llevaron a inventar, en sus primeras obras, escritas en la década de 1890, una suerte de medievalismo imaginario que, de hecho, terminó convirtiéndose en una de las llaves que abrió las puertas a Debussy.

El uso de modos antiguos, la recurrencia a modelos de escalas previos a la consolidación de la tonalidad funcional, fue una de las salidas a la sensación de agotamiento que esa recurrencia generaba, tal como había funcionado durante el Romanticismo[6]. El recurrir a escalas inusuales en la música occidental desde hacía mucho tiempo, incluyendo los orientalismos ofrecidos por la coartada de la música española, de los nacionalismos eslavos o de los múltiples exotismos con los que los franceses se deslumbraron a partir de la Exposición Internacional con la que festejaron el Centenario de la Toma de la Bastilla, permitió crear usos no tonales de la tonalidad o, dicho de otra manera, salirse del corsé wagneriano, escapando al eje que hasta ese momento parecía inevitable, del desarrollo a partir de la acumulación de tensión armónica. Ese eje se desplazaría al timbre, al color y, en ocasiones, al ritmo.

La relevancia posterior de Satie, como se verá más adelante, tuvo que ver, además de con aspectos melódico-armónicos, precisamente con aquellos puntos formales que sus críticos denigraban. Pero la revolución de Debussy sencillamente no habría sido posible sin esas obras, en muchos casos poco más que bromas –o burlas– musicales, con las que el «Gymnopédiste» (tal como se presentaba en el cabaret El Gato Negro, de Montmartre) comentó los usos y costumbres musicales de su época.

Satie y Debussy, en realidad, fueron contemporáneos (Debussy, incluso, era seis años mayor), pero las obras tempranas del primero, sumadas a las conversaciones que mantuvieron mientras eran amigos –Satie más tarde se burlaría también de Debussy– tuvieron un papel fundamental en el estilo del segundo. «Hay que hacer una música francesa, y en lo posible sin chucrut», se dice que le dijo alguna vez Satie, y

así como sus composiciones posteriores y sus contactos con el escritor Jean Cocteau fueron los que funcionaron como programa para los primeros músicos franceses que, a partir de Debussy, reaccionaron contra Debussy, el uso de modos medievales y la recurrencia al espíritu melismático[7] y los ritmos flexibles del canto gregoriano fueron uno de los puntos de partida desde los que Debussy planteó su música.

La incorporación a la tradición del jazz, de los arreglos orquestales de Broadway y de la música para cine de recursos asimilables al estilo de Debussy, hace que sus obras suenen familiares para el oyente actual. Mucho más, por cierto, que las de Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern e, incluso, algunas de las compuestas por Richard Strauss o Gustav Mahler. Sin embargo, y a pesar de que Debussy fue el único de todos ellos que recibió una educación musical académica completa y rigurosa, ninguna obra dodecafónica o libremente atonal compuesta en Viena en la primera mitad del siglo XX se aleja tanto como las suyas, de una manera radical, de la tradición clásico-romántica.

Lo que hace Debussy, más allá del uso de ciertas escalas no usuales en la música de tradición europea de ese momento, es cambiar el eje a partir del cual se organiza el discurso sonoro. La direccionalidad, para él, ya no depende de las relaciones acórdicas y temáticas sino de matices expresivos, del timbre y de las inflexiones rítmicas. Los acordes pasan a tener –igual que en el jazz posterior a 1940, uno de sus grandes herederos– más una función colorística que armónica. El sentido del acorde en Debussy es casi el de objeto en sí mismo, y pierde su función de paso en un camino dilatatorio hacia el reposo. Un acorde, para Debussy, no lleva a otro. Es decir, puede llevar a cualquier otro, o al mismo acorde transportado con la misma disposición pero a partir de otra nota (sus características yuxtaposiciones). Esto hace, también, que el principio constructivo se desplace del desarrollo temático hacia unidades más breves, hacia lo motivico, hacia el montaje y hacia formas de desarrollo climático, rítmico o colorístico.

El cambio producido por Debussy, independientemente de que su música suene menos rara que otras al oído, fue pensar la música desde otro lado. Nada de esto, seguramente, habría sido posible sin el clima de París a principios del siglo XX, en el que mucho tuvieron que ver, para ciertos artistas, los grupos de música orientales oídos en la Exposición Internacional de

1889, con la revelación de que las formas cultivadas hasta el momento estaban lejos de ser las únicas posibles.

También fueron fundamentales las influencias literarias. Si los poetas simbolistas, y luego Stéphane Mallarmé, habían hecho hincapié en la musicalidad y el ritmo de la palabra como vehículo directo para las sensaciones, nada resultaba más lógico que intentar el paso inverso: incorporar a la música las inflexiones naturales de la lengua. Debussy, obsesionado durante toda su vida con componer una ópera sobre La caída de la Casa Usher de Edgar Allan Poe, que se basó en Maeterlinck para su Pelléas y Mélisande, lector de Mallarmé y Louÿs, fue, de alguna manera, quien trasladó a la música esos ideales poéticos, al igual que cierto énfasis en los matices y en la difuminación del contorno asociable con las escuelas pictóricas impresionistas. De ahí el error de considerarlo un compositor impresionista y de suponer una escuela musical con ese programa.

Debussy nunca reconoció sucesores ni escuela y, en verdad, todos aquellos compositores que, en alguna medida, estuvieron influidos por él, desarrollaron luego sus búsquedas en otras direcciones. Ni Maurice Ravel – salvo, tal vez, en sus primeras obras para piano –, ni Albert Roussel, ni Paul Dukas y mucho menos Francis Poulenc, Arthur Honegger o Darius Milhaud y tampoco Erik Satie, desde luego, formaron parte de una escuela. Los hallazgos de Debussy, es cierto, fueron esenciales para ellos – como también lo serían para Frederick Delius, William Walton y Benjamin Britten en Inglaterra, para el primer Stravinsky, Manuel de Falla, Edgar Varèse, Olivier Messiaen, Toru Takemitsu, Pierre Boulez o Kaija Saariaho –, pero de ninguna manera estos compositores pueden ser considerados impresionistas, en el sentido del reconocimiento de un programa estético común.

La novedad en Debussy tuvo que ver, más allá del uso intensivo de modos y escalas distintos de los habituales en la música occidental posterior a 1600[8], con la utilización de los acordes por su sonido, por su color y no por su función tonal. Con la estructuración de un discurso no a partir de un desarrollo temático sino del desenvolvimiento de ritmos y texturas. Sus sucesores, en todo caso, mucho más que entre sus contemporáneos, deben buscarse en casi toda la música escrita después de 1950. Tanto el optimismo fundacional de la posguerra como el pesimismo que acompañó la caída de las certezas en las últimas décadas del siglo XX, encontrarían en Debussy, finalmente, puntos de partida posibles.

## Capítulo 3

# LA HERENCIA DE TRISTÁN

Dicen que la última palabra de Franz Liszt, antes de morir, fue «Tristán». Como en el caso de la mayoría de las anécdotas que se cuentan sobre compositores, esta es imposible de comprobar. Pero lo cierto es que esa palabra, referida tanto a la antigua leyenda germánica de Tristán como al nuevo mito de la fundación alemana a partir del arte total inventado por Richard Wagner y llevado a sus máximas consecuencias, por lo menos en cuanto a los aspectos armónicos, en su Tristán e Isolda, bien pudo ser dicha no solo por Liszt[9], sino por casi cualquier músico de finales del siglo XIX y principios del XX.

El Tristán de Wagner lleva hasta sus últimas consecuencias – hasta el abismo, podría decirse– las viejas leyes de la direccionalidad tonal. La dilación de las resoluciones es allí casi permanente y los acordes, como en el famoso comienzo –al que, por otra parte, remite el acorde del comienzo del Preludio para la siesta de un fauno de Debussy–, pueden llegar a tener una carga de ambigüedad tal que, en algún sentido, la misma naturaleza del sistema en el que se inscriben –y dentro del cual tienen sentido– se resquebraja. La sensación, para sus contemporáneos y herederos inmediatos, fue que quedaba poco por hacerse dentro del sistema tonal y que el juego de seducción insatisfecha –o siempre satisfecha parcialmente– que se había desarrollado, a lo largo de dos siglos, al rededor de la modulación armónica como eje de desarrollo había llegado a su límite.

A pesar de no haber sido Wagner el único –ni el último– en aventurarse hasta las fronteras de la tonalidad funcional, el Síndrome Tristán llegó a ocupar el lugar de fantasma permanente para el mundo de la composición musical, tanto para quienes vieron allí la puerta hacia un lenguaje nuevo como para quienes necesitaron escapar de él. La polémica circulante en el mundo estético germánico de fines del siglo XIX, en la que Anton Bruckner, como supuesto seguidor de Wagner en el terreno sinfónico, fue opuesto por la crítica de la época a

Johannes Brahms, en el papel del tradicionalista reacio a los cambios, recién iba a ser saldada, años después, por un artículo titulado Brahms, el progresivo, escrito por el primer compositor capaz de romper con Wagner a partir de los propios postulados wagnerianos.

Arnold Schönberg llevó el cromatismo wagneriano hasta el punto de desintegrar efectivamente el sistema y, luego, fue capaz de crear un sistema nuevo, basado en reglas totalmente distintas de las que habían regido la creación musical durante casi trescientos años. Reglas, sin embargo, fundadas en los mismos principios: los de la tensión entre armónicos.

Schönberg, influido por las teorías de los artistas plásticos enrolados en el grupo El Jinete Azul, particularmente Vassily Kandinsky, evolucionó a partir del hiperromanticismo de sus primeras obras –por ejemplo sus Gurre-Lieder o Noche transfigurada–, deudoras de Wagner y de Gustav Mahler, hacia la búsqueda de una música más abstracta, en la que cada sonido y cada intervalo entre sonidos pudieran tener valor en sí mismos, independientes de una funcionalidad tonal. Y en ese sentido, la figura de Brahms, la supuesta antítesis del romanticismo exacerbado al que había llegado la música alemana con Wagner y su sucesión, plasmada en las primeras óperas de Richard Strauss y en las sinfonías de Mahler, resultaba fundamental. Porque Brahms, a pesar – o tal vez a causa– de su firme tradicionalismo, era quien representaba al racionalismo; al desarrollo musical como consecuencia del trabajo casi matemático con los intervalos. La elección de Brahms como modelo le sirve a Schönberg, sobre todo, para teorizar acerca del lugar de la razón en el arte, encarnado en la variación desarrollada y en la idea de que todo debía partir del tema inicial.

En el centro de un panorama en que la idealización de la inspiración, la figura del poeta entendido él mismo como obra de arte y las teorías estéticas en que la música se explicaba como el lenguaje capaz de expresar los sentimientos más profundos – despojados incluso de argumento– la discusión no era en absoluto menor. Y si bien en su obra Schönberg nunca se desprendió de un gesto profundamente romántico, en el plano teórico sus postulados no persiguen nada demasiado distinto de lo que llegaría a sostener Stravinsky, en el sentido del arte como algo que no expresa ni transmite otra cosa que arte. El matiz de esta aseveración era, en cambio, totalmente opuesto para uno y para otro. Si para Stravinsky la exposición de los mecanismos racionales en la creación llevaba a un

antisentimentalismo radical, para Schönberg funcionaba más bien como una especie de disculpa. Todas las obras, incluso las más líricas y románticas –como el primer movimiento de la Sinfonía N.º 4 de Brahms, que él toma como ejemplo– obedecen a procedimientos racionales. Y es que a Schönberg le importa, fundamentalmente, algo que a Stravinsky lo tiene sin cuidado: inscribirse dentro de una tradición, particularmente la austroalemana, y, de alguna manera, plantar un pie en tierra en el medio del fenomenal salto al vacío que aparentemente representaba el escaparse de la tonalidad funcional.

Es interesante seguir el camino de Schönberg desde la perspectiva del Romanticismo. Incluso entendiendo la reacción hacia esa estética como un último y desesperado gesto romántico. Si la cuestión de la direccionalidad asume la forma, en realidad, de la predeterminación o no de ese transcurso, Schönberg, finalmente y a pesar de trabajar con jerarquías distintas de las planteadas en el sistema tonal, se maneja con una idea de movimiento que no difiere demasiado en sus consecuencias de las planteadas por el Strauss de Elektra y de Salomé o el Mahler de la Sinfonía N.º 9. En el sistema tonal, el desarrollo es una especie de embudo donde, a medida que se avanza, las posibilidades se hacen menores y más obligadas, hasta llegar al inevitable final en la tónica. Ese rumbo implica una expectativa y, como en las novelas policiales, el efecto descansa en la previsibilidad relativa. Si el rumbo de dilaciones, modulaciones y fraccionamientos progresivos de los motivos melódico-armónicos y rítmicos no se sigue en absoluto, la obra resulta sencillamente mal construida. Si el rumbo es seguido al pie de la letra, la obra es pobre. Debe sospecharse del asesino (la relación Dominante-Tónica), pero la certeza no debe llegar hasta el final. El juego de la música tonal es el de lograr lo imprevisible dentro de lo previsible, el de moverse aparentando la libertad (o creándola, a pesar de todo, gracias al genio personal) dentro de una estructura jerárquica estricta[10]. Y en ese aspecto, Schönberg, al mismo tiempo que planteaba una de las grandes revoluciones estéticas del siglo XX, lo hacía con la convicción de estar llevando hacia adelante y, por consiguiente, rescatando de la hecatombe, la tradición (la gran tradición austroalemana, debería decirse).

Hay dos aspectos de los cuales es imposible desligar la estética de Schönberg. Uno es el expresionismo que aparece en las artes plásticas y en el cine y el otro es la idea de progreso, una idea muy de época y definida, entre otros, por

Theodor W. Adorno[11], quien sería el brazo armado de Schönberg en el campo teórico. La analogía con el

Expresionismo, si bien puede llevar a malentendidos, en tanto no puede llegar a afirmarse la existencia de una verdadera corriente musical expresionista, sirve para entender cómo en Schönberg la ruptura con el Romanticismo está atravesada por un espíritu extremadamente romántico. El aliento que subyace en el quiebre de la tonalidad funcional, en Schönberg, es el mismo que había alimentado a ese sistema desde sus comienzos: lograr la mayor expresividad posible. Y esa expresividad es entendida, por Schönberg tanto como por sus antecesores (en cada caso, siempre en relación con las normas estéticas y con los valores circulantes en el campo intelectual de cada época y lugar), como la exacerbación de las tensiones armónicas.

Del hiper cromatismo de Noche transfigurada (1899) y Gurre-Lieder (1900-1901) a un cromatismo motivico no tonal[12] (esbozado en el Segundo cuarteto para cuerdas, de 1908) y luego al sistema dodecafónico[13] inaugurado después de un período de diez años de silencio por la última de las Piezas para piano Op. 23 (1923[14]); del expresionismo cercano al cabaret berlinés del Pierrot Lunaire (1912) y Erwartung (1909) a la abstracción del Quinteto para vientos (1924) y las Variaciones para orquesta Op. 31 (1928), la preocupación fundamental de Schönberg fue lograr una concepción que, como la heredada del Clasicismo-Romanticismo vienes, estuviera caracterizada por las ideas de integridad y totalidad.

El funcionamiento de Schönberg, dentro del panorama de la música de la primera mitad del siglo XX, es contradictorio, en tanto al mismo tiempo que plantea la novedad más importante sucedida en la música a lo largo de tres siglos, dando un paso sin retorno hacia un territorio nunca antes explorado, lo hace movido por la fuerza de la tradición, o por lo que él entiende que es la fuerza de la tradición. La operación no es inocente ni ingenua y ciertamente tiene relación con la manera en la que el propio Schönberg se ve a sí mismo. Una manera sumamente romántica y ligada a la tradición alemana y austrohúngara en la que el artista es, también, parte (y a veces la parte esencial) de su obra. Una manera delineada, en todo caso, por Hölderlin, Beethoven, Büchner y Schumann. Schönberg, el compositor que todavía hoy sintetiza para gran parte del público todos los fantasmas acerca del arte posterior a los comienzos del siglo XX, es, a la vez, el artista romántico por excelencia.

## Capítulo 4

# DODECAFONISMO: TRAGEDIA Y ABSTRACCIÓN

Dos autores, discípulos y a la vez contemporáneos de Schönberg, fueron los que desarrollaron, junto a él, el dodecafonismo. Alban Berg y Anton Webern, junto a su maestro, conforman lo que generalmente se señala como Escuela de Viena (o Segunda Escuela de Viena, para diferenciarla de la que habrían constituido Haydn, Mozart y Beethoven). En realidad, el concepto de escuela, sobre todo a partir del siglo XIX, en que la idea de individualidad se incorpora como noción inseparable de la de obra, resulta siempre discutible. Si bien es cierto que Schönberg, Berg y Webern compartieron, además de las inevitables ideas de época, un cierto alfabeto musical (la emancipación de la disonancia y el sistema que les permitió salir de las limitaciones que planteaba el atonalismo libre), sus lenguajes son absolutamente distintos. Y también son distintas, claro, las derivaciones que estos lenguajes tendrían en el futuro.

En el plano más superficial o aparente, Berg encarna a la romantización del frío cuerpo estético acuñado por Schönberg, mientras que Webern representa su aspecto más radical y ascético. El impactante sentido teatral del primero, notable no solo en sus obras dramáticas –las óperas *Wozzeck* y *Lulu*–, sino también en sus canciones y música instrumental, y el trabajo con las síncopas y silencios del segundo, que llevan a una sensación de virtual cancelación del ritmo, de sonido distribuido casi como puntos aislados en el espacio, parecen señalar ese rumbo. Si se tiene en cuenta que además Berg es en muchos momentos profundamente lírico y que en numerosas ocasiones ordena las series de sonidos de manera que conforman tríadas consonantes –como en su *Concierto para violín y orquesta*–, y que Webern trabajó el sentido de la concentración expresiva hasta el límite mismo de lo posible



(concentración también notoria en el hecho de que el total de sus composiciones ronda las tres horas de música), la caracterización de los estilos de uno y del otro como dodecafónico romántico y dodecafónico abstracto parece tener cierta lógica.

Sin embargo, las cosas no son tan sencillas. Por un lado, no había nada que romantizar, en tanto el atonalismo libre, primero, y el dodecafonismo, después, surgían de un espíritu romántico y de la exacerbación de lo expresivo que significó el movimiento expresionista en Viena y en Berlín. Así, Berg no fue quien ablandó a Schönberg, aunque quizá sea cierto que Webern lo endureció. En este punto es donde entra a jugar la idea del cálculo matemático aplicado a la música. Los procedimientos a los que se somete un material en la música dodecafónica responden, indudablemente, a cálculos. Las críticas adversas de la época –y no solo de la época– señalaban este hecho justamente como descalificatorio. El arte, según los preceptos dodecafónicos, expresaba sentimientos e ideas profundas y funcionaba aproximadamente como una forma de filosofía aplicada. La jerarquía ontológica superior que asume la música para los filósofos de la época tiene que ver, precisamente, con su supuesta capacidad para representar ideas y sentimientos en estado puro.

Desde la Edad Media y aun antes, si se atiende a los pitagóricos, a Platón cuando en el *Timeo* dice que la música es «una operación del intelecto» y a quienes afirman que el músico no es quien hace música sino quien entiende sus reglas (tal la analogía hecha por San Agustín entre el canto de las bestias, que, aunque hermoso, no es arte, y el de quienes hacen música sin conocer las reglas y se deleitan tan solo con el resultado), el tema del significado en música no solo había sido relevante, sino que había sido el origen de la mayoría de las polémicas estéticas hasta el momento. La música como ciencia superior, en tanto era el reflejo humano de las leyes de la armonía cósmica y la música como arte inferior, en relación con su desventaja respecto al drama como posible transmisora de ideas, son los dos ejes complementarios por los que circula la discusión principal acerca de la música desde la Antigüedad hasta el positivismo.

El sentido común, todavía hoy, registra los ecos de estas polémicas. La música expresa sentimientos, se suele decir, y cómo podría llegar a hacerlo, se pregunta, a partir del cálculo prefijado. El trabajo con las series implica, efectivamente, un grado de especulación intelectual, de

decisiones tomadas de antemano. Ni más ni menos que lo contrario a la idea acerca de la creación como algo casi espontáneo, dictado por las musas o, a lo sumo, por la asociación libre. Este ideal romántico, en realidad, no fue cierto ni siquiera durante el Romanticismo, y cuando Schönberg toma a Brahms como ejemplo, lo que dice es que la música dodecafónica no es ni más racional ni menos expresiva que la compuesta dentro del sistema tonal. El sujeto de una fuga del Barroco, un motete a cuatro voces del Renacimiento –ni hablar de los que se llegaron a escribir para cuarenta voces distintas–, un movimiento de una sonata clásica, intenta decir, son tan especulativos como la música dodecafónica.

Y quien de alguna manera lo pone en escena es Berg. Su obra es la más lírica entre las dodecafónicas, la que dentro de los límites del caso goza de una mayor aceptación entre el público y, al mismo tiempo, incluye sin embargo en su estructura tal profusión de cálculos, relaciones matemáticas y especulaciones formales que hace empalidecer al propio Webern, a quien las vanguardias europeas de los años cincuenta y sesenta tomarían como padre y fundador. En un sentido, también es paradójico el lugar que cada uno de estos autores ocupó en su época y el reconocimiento que obtuvieron por parte del mercado, en relación con su importancia respecto de lo que vendría.

Así como Schönberg es reconocido como teórico y es identificado por sus contemporáneos como un compositor de peso –aun por quienes no escuchaban su música– [15] y Berg entra inmediatamente en el mercado musical, por lo menos el operístico, como un autor de repertorio –repertorio más infrecuente que otros pero repertorio al fin–, Webern casi no tiene entidad social como compositor mientras vive. Sus composiciones no tienen entrada en el cuerpo definido por conciertos y grabaciones discográficas hasta varios años después de su muerte, en 1945. Y, sin embargo, empieza a circular un Mito Webern, una especie de religión espontánea constituida como credo estético a partir de esas obras breves, de una poesía descarnada y hasta cruel en su concentración, donde por primera vez el gesto se desprende del Romanticismo. En un sentido, y visto a la luz de lo que sería el serialismo integral (o serialismo total) de los años cincuenta, las composiciones de Webern, por ejemplo sus fundamentales Seis piezas para orquesta Op. 6, las epigramáticas Piezas para violoncello y piano Op. 11 o las Seis bagatelas para cuarteto de cuerdas Op. 9, inauguran una nueva concepción poética: la del sonido como objeto en sí mismo.

Y además en sus últimas composiciones, con las que lleva aún más lejos el concepto de obra predeterminada –es decir que todo (nunca es todo pero a veces es bastante) el material escuchado proviene de un número muy reducido de elementos que son presentados al principio de la obra –, sienta el precedente para los sistemas que pretenderían derivar, mediante procedimientos lógicos, todas las variables sonoras –incluyendo las rítmicas, dinámicas y cuestiones como los modos de ataque– de una serie original de sonidos.

Estas obras de Webern (por ejemplo el Cuarteto Op. 28, el Concerto Op. 24 o las deslumbrantes Variaciones para orquesta Op. 30) no solo son seriales sino que parecen seriales. Allí el sonido se manifiesta inauguralmente desnudo y ese peso semántico puesto en el sonido en sí, la puerta abierta en relación con la abolición –o su intento– de la direccionalidad (por lo menos entendida en los términos válidos hasta ese momento) serían fundamentales, a partir de allí, para pensar la música. Fundamentales y, hasta cierto punto, inevitables.

## Capítulo 5

# RITMO Y COLOR

Tres ciudades: Viena, Berlín, París. Expresionismo, surrealismo, cabaret, carestía, crisis políticas, caso Dreyfus, una guerra. Entre los años 1910 y 1940, en esas ciudades, cambiaron definitivamente los ejes a partir de los cuales se producía y se consumía arte. La mayoría de los rumbos posteriores de las distintas artes están de alguna manera ya inscriptos en las estéticas circulantes por esas ciudades europeas en las primeras décadas del siglo XX.

Por supuesto, también sucederían cosas de importancia en otras partes, pero aun en casos tan alejados de esos centros culturales y tan marginales a la tradición europea como el del estadounidense Charles Ives, la referencia al viejo continente resulta inevitable.

Si Debussy fue quien desplazó –o mostró que era posible desplazar– el eje organizativo de la música de lo armónico hacia otros terrenos (movimiento que ciertamente no pasó desapercibido para Schönberg y los vieneses) también es cierto que lo sucedido en Austria y Alemania empezó a ser procesado, a su manera, por París. Y París, además de los franceses, significa, en ese momento del siglo, particularmente los rusos. Uno de los motores de las nuevas tendencias musicales fue en ese momento el empresario Sergei Diaghilev, instalado en esa ciudad al frente de los Ballets Rusos, donde la estrella era el bailarín Vaclav Nijinsky. A partir del encargo de libretos, escenografías, coreografías y músicas a artistas como Pablo Picasso, Jean Cocteau, Francis Picabia, Erik Satie, Claude Debussy, Maurice Ravel, Sergei Prokofiev e Igor Stravinsky, se dio la situación, inédita en la historia de la música, de que varias de las obras más importantes del momento –y en muchos casos de todo el siglo XX– fueron escritas para el ballet. Como ejemplo baste señalar que en la misma temporada de 1913, la compañía de Diaghilev estrenó sus puestas de *Juegos*, de Debussy, una obra que, por su fragmentariedad, aún plantea dificultades para su asimilación inmediata, y *La consagración de la primavera*, la composición que en su celebración del ritmo como objeto en sí mismo y el montaje

como recurso organizativo –es posible que el cine haya tenido, para ambos, su importancia como referencia– inaugura todo un nuevo mundo sonoro.

La importancia de Stravinsky no resulta fácil de reducir a un esquema sencillo. Si su obra temprana –la que va desde su casi tchaikovskiana *El pájaro de fuego* (un Tchaikovsky tamizado por Rimsky-Korsakov y Debussy, por cierto) hasta *La consagración de la primavera*, pasando por *Petrushka* y con alguna ramificación posterior en *Bodas y La historia del soldado*– abrió en un sentido puertas que hasta el momento habían permanecido ya no cerradas sino ocultas, también es cierto que, como señaló alguna vez el compositor y teórico argentino Juan Carlos Paz, obraba más bien como un obstáculo para otros autores. Stravinsky, para Paz, era como el jardinero que, habiendo encontrado un lugar del terreno vacío, se había ocupado de llenarlo por completo, sin dejar lugar para otros. Allí radicaba, para el argentino, la gran diferencia con el dodecafonismo schönbergiano, en el sentido de que este posibilitaba un desarrollo, una escuela. Nada muy diferente a lo que había afirmado el propio Schönberg, cuando declaró «he creado un nuevo sistema de composición que asegura la supremacía de la música alemana en los próximos cien años» o lo explicitado por Theodor W. Adorno en *Filosofía de la nueva música*, donde oponía la mirada hacia delante de Schönberg al primitivismo de Stravinsky. En ese aspecto debe señalarse que, por un lado, la propia música alemana no se sintió muy satisfecha con la oferta de supremacía de Schönberg, que años después sería prohibido por el nazismo y se exiliaría en Hollywood, y, por otro, que para Adorno, un filósofo que entre otras cosas nunca llegó a entender mínimamente el fenómeno del jazz, toda búsqueda que se centrara en lo rítmico indicaba necesariamente un retroceso y, leída desde la Europa de los años cuarenta atravesada por el nazismo, un signo de fascismo musical.

Pero además, Stravinsky, trabajando con modelos cercanos al del cubismo pictórico, traicionó incluso a quienes habían creído en *La consagración de la primavera* y desarrolló luego un estilo generalmente llamado neoclásico, en el que tomó formas, células melódicas o armónicas de la tradición, y las utilizó para construir con ellas discursos diferentes de aquellos en los que funcionaban originalmente. Algo así como la descontextualización y posterior re-contextualización de objetos conocidos, en un sentido hasta cierto punto emparentado con el de *ostraneni e* (extrañamiento) que defendían los formalistas rusos. Salvo que en este caso no se trataba de

Lograr que el objeto fuera visto como por primera vez, no se buscaba revelar le ningún valor sino, simplemente, hacerle jugar otro juego. En composiciones como Pulcinella, en que toma como generadoras varias obras breves atribuidas en algunos casos a Giovanni Battista Pergolesi, en el Oedipus Rex, con su distanciamiento escénico marcado ya desde la definición de género (ópera-oratorio), en los ballets Apollon Musagete o Jeux de cartes, en su ópera The Rake's Progress e incluso en sus últimas obras, como Requiem Canticles o In Memoriam Aldous Huxley, en que hace su propia lectura del dodecafonismo, Stravinsky construye estilos que nunca se repiten y, sin embargo, son siempre inconfundiblemente stravinskianos[16]. En medio de un panorama estético en el que la tonalidad funcional que había regido la creación musical durante un cuarto de milenio se resquebrajaba y en el que los músicos más avanzados eran acusados por los más reaccionarios de «antimusicales», ninguna postura parecía neutra –seguramente no lo era– y, automáticamente, un autor era colocado en uno u otro lado de la barricada. Así, el uso que Stravinsky le daba a recursos provenientes de la música tonal, aun cuando lo que él propusiera fuera una especie de nueva tonalidad, legislada de manera diferente de la tradicional, no podía sino ser sentido como una traición imperdonable por unos y como la vuelta al buen camino, por los otros.

Sin embargo, Stravinsky, que nunca hasta el momento había sido estrictamente atonal y mucho menos dodecafónico, aparecía para unos cuantos como alguien todavía más temible que Schönberg. Y es que, en efecto, la revolución rítmica y la virtual armazón por bloques de La consagración golpeaba las leyes del gusto consagrado de la manera más dura posible. Y la posterior adscripción a un supuesto neoclasicismo, en realidad, no era menos radicalmente antiromántica que su anterior brutalismo.

Son interesantes las discusiones que el mismo Stravinsky mantuvo al respecto con colegas, críticos y directores de orquesta. Solía criticársele el hecho de que él era «un mal director», una especie de metrónomo que se limitaba a marcar con rigidez el tiempo. No había allí, se decía, flexibilidad, concepción expresiva, musicalidad. Y era cierto. Pero lo que tampoco había era error. Los conductores de orquesta que buscaban –y en muchos casos lograban y aún lo hacen– mejorar la música de Stravinsky, humanizarla, acercarla a los cánones habituales de interpretación, sencillamente la traicionaban. La concepción de Stravinsky es exactamente la que está en sus partituras y la tensión entre lo que el oyente esperaba y

esa especie de distancia afectiva a ultranza, es exactamente lo que él buscaba. Puede decirse, no obstante, que lo que le da sentido a esa renuncia de la expresividad convencional es precisamente la expectativa con respecto a esa convención y que esto era tan cierto para Stravinsky –que obviamente la tenía en cuenta para ir en contra de ella– como para quien escucha su música.

El efecto revulsivo de La consagración –efecto que por lo menos en sus rasgos más aparentes sería más tarde abandonado por Stravinsky– no tiene tanto que ver con su asimetría rítmica, con el uso de repeticiones y bloques sonoros, con su fenomenal impulso, sino con cómo estos elementos son los que en realidad organizan la trama. Los acordes jamás aparecen allí en función de una narratividad tonal, nunca obedecen a una función conclusiva o dilatoria. El juego planteado en esta obra es bien diferente del de la satisfacción relativa, los reposos y tensiones dados por determinadas combinaciones interválicas. Aquí el fluir es exclusivamente rítmico y el ritmo ya no es un simple aditamento pintoresquista o un detalle de color local, sino el parámetro a partir del cual se determinan las otras variables sonoras. Stravinsky es, por otra parte, el primero –y tal vez el que lo logra de una manera más acabada– en entender y en plantear como estética uno de los grandes temas del siglo XX: la relación –y las posibles confluencias– entre la cultura alta y la baja.

El único compositor que en esa época se acerca a una concepción tan radical –y tan moderna, en el sentido de pensar la música desde un lugar absolutamente diferenciado del de la tradición– es Edgar Varèse. «Su tiempo terminó pero él comienza», escribió Pierre Boulez en 1965, después de la muerte de este autor nacido en 1883, formado inicialmente como matemático, que ya en 1920 prefiguró lo que sería la música electroacústica. Discípulo en Francia de Vincent D'Indy, Albert Roussel y Charles-Marie Widor y amigo en Berlín del italiano Ferruccio Busoni, uno de los compositores y teóricos más influyentes del siglo XX –mucho más influyente como teórico que como compositor–, fue poco después el fundador, ya en Estados Unidos, de una estética cuyas reverberaciones siguen interpelando a los compositores del presente.

Ya en Amériques, compuesta entre 1920 y 1921, aparecen algunas de las ideas que convertirían a este autor en uno de los más personales y visionarios. Una gran orquesta, conformada por veinte maderas, veintiún bronce, dos arpas, dieciocho percusionistas y una inmensa masa de cuerdas, no es

trabajada allí, en ningún momento, a la manera del posromanticismo diseñado a la sombra de Wagner. Los grupos orquestales funcionan como bloques y rara vez se fusionan entre sí y, sobre todo, las alturas, elemento que durante toda la tradición tonal –y también durante la sucesión atonal, dodecafónica y serial– había sido fundamental para el desarrollo, en Varèse son aspectos del timbre y del acento. En su obra, precursora de la música electroacústica –en realidad, él mismo llegaría a componer con cintas en el final de su carrera–, el color es el gran organizador de la forma, y se prescinde totalmente de lo temático como principio constructivo (aun del intervalo aislado entendido como tema).

La sensación producida por la música de Varèse es fuertemente espacial y al mismo tiempo transmite un cierto estatismo. Grandes fuerzas divergentes aparecen juntas, en una suerte de equilibrio precario en el que lo que aparece en primer plano es, justamente, la tensión interior y la enorme cantidad de energía estática. A Varèse le corresponde el mérito, por otra parte, de haber escrito, con *Ionisation* (1931), la primera obra para percusión sola concebida como material musical en sí mismo. Compuesta para treinta y siete instrumentos tocados por treinta instrumentistas, su equivalente más cercano es *Rítmicas*, una obra del cubano Amadeo Roldán, algo anterior en cuanto a su momento de composición pero, a diferencia de esta, en la de Varèse no hay rastros de elementos folklóricos; el ritmo no hace su entrada por el lado del descubrimiento de otras culturas sino, más bien, como parámetro puro. E, independientemente del valor relativo que la percusión ganó durante el siglo XX y de lo esencial que resulta en los lenguajes de Stravinsky, Bartók e incluso Darius Milhaud –por no hablar de latinoamericanos como los mexicanos Silvestre Revueltas y Carlos Chávez o el argentino Alberto Ginastera –, la jugada de Varèse es única y radical. Y es que su trabajo con instrumentos de percusión le permite organizar el material a partir de un universo de alturas indeterminadas. En *Ionisation* no hay notas, no hay escalas ni melodías, en el sentido tradicional de estos términos, porque, directamente, no hay instrumentos capaces de producirlas, salvo el piano, que, con expresa intencionalidad, aparece recién en el final y con conjuntos de notas contiguas de puro efecto percusivo.

En otro extremo, por lo menos aparente, se sitúa *Densité 21,5*, para flauta sola, escrita en 1936. Aquí el instrumento, obviamente, puede producir alturas determinadas y, en lugar de la gran masa se elige la soledad de una única fuente sonora.



Es interesante entonces ver cómo Varèse parte de estos elementos para llegar, en un punto, a un resultado similar, en cuanto a su significación estética, al de Ionisation. La obra, compuesta para que su amigo el flautista Georges Barrère estrenara la entonces novedosa flauta de platino, lleva por título, justamente, el numeral correspondiente al peso específico de ese material. «Esta pieza ocasional – escribía su autor– está basada en dos breves ideas melódicas: la primera, modal y de ritmo binario, que abre y cierra la composición; la segunda, de ritmo ternario y atonal, actúa elásticamente en el desenvolvimiento que tiene lugar entre las repeticiones de la primera idea». En realidad, al trabajar con un instrumento como la flauta, Varèse busca, un poco a la manera de los viejos maestros del Barroco[17] aunque sin rastro de Neoclasicismo, crear la ilusión de polifonía a partir del uso de saltos de registro (polifonía oblicua) e incorpora elementos percusivos al registro de posibilidades técnicas de la flauta, con lo cual, nuevamente, el espacio sonoro diseñado tiene poco que ver con la idea de melodía y, mucho menos, con la de trabajo sobre las alturas.

La idea de que toda sensación auditiva era capaz de convertirse en nuevo material básico para la composición, nacida con Varèse, fue, desde ya, esencial para quienes trabajaron con Pierre Schaeffer en el Laboratorio de la Radio Nacional Francesa y, en 1948, desarrollaron la música concreta, en la que se realizaban montajes sonoros de sonidos grabados de antemano. Es notable, en todo caso, que las dos obras más interesantes asimilables al movimiento de la música concreta –y las que lograron sobrevivir como hechos artísticos, más allá de su indudable significación histórica– pertenezcan justamente a Varèse. Con Déserts, escrita entre 1951 y 1954, y el Poème électronique, compuesto en 1958 y transmitido por más de cuatrocientos parlantes para inaugurar el pabellón diseñado por Le Corbusier –arquitecto ejemplar de la modernidad– para el stand de Philips en la Exposición Universal de ese año, se abre en todo caso un nuevo camino que los concretos habían sido capaces de anticipar tan solo de manera teórica: el de una poética del sonido en sí mismo, entendido como objeto independiente de relaciones funcionales de cualquier clase. Si esta prescindencia de las relaciones es o no posible en el ámbito de la percepción –esto es, si las relaciones no las establece la psiquis del receptor, con mayor o menor independencia de lo que suceda con los objetos– es, indudablemente, aún hoy un tema de discusión. Pero el hecho es que, en 1958, nuevamente en París y como había sucedido en 1913 con La consagración de la primavera de Stravinsky, el

escándalo fue la respuesta a una obra musical. En este caso, una obra que combinaba una cinta grabada en dos pistas, realizada en el laboratorio dirigido por Schaeffer en la Radio Nacional Francesa, con una orquesta conformada por cuatro maderas, diez bronce, piano y cuarenta y seis instrumentos de percusión. Lo curioso, para quien escucha esta obra, es que resulta difícil identificar cuáles son los sonidos producidos por la orquesta y cuáles los provenientes de la cinta. No porque en la grabación se busque imitar sonidos de instrumentos, en todo caso, sino justamente por todo lo contrario. Donde Varèse prefigura la música electroacústica no es tanto en su utilización temprana de sonidos producidos en laboratorio sino en su pensamiento sobre el sonido como objeto en sí. Y lo cierto es que eso transformó para siempre el campo de lo posible y de lo imposible en materia musical. Como con Debussy, Schönberg, Webern y Stravinsky, a partir de Varèse –y sobre todo a partir de Déserts– las reglas del juego volverían a cambiar. Y el juego, cada vez más amplio en sus posibilidades, menos prefijado, más libre, seguiría siendo, a pesar de todo, siempre el mismo: el de generar discursos con parámetros sonoros.

## Capítulo 6

# EN LOS MÁRGENES

La noción de centro y periferia tal vez pierda sentido cuando, como en el caso de las distintas tendencias musicales que fueron apareciendo a lo largo del siglo, casi todo fue periférico en alguna medida. Puede hablarse, desde luego, de la línea derivada del cromatismo de Wagner y de Liszt y de su desarrollo a través de Schönberg, el dodecafonismo y el serialismo integral. Esa línea compositiva puede ser considerada, hasta cierto punto, hegemónica o, por lo menos, dominante, sobre todo en los ámbitos académicos en que la influencia alemana –y en menor medida del estructuralismo francés– fue notoria. Pero en la actualidad: ¿es posible, legítimamente, seguir considerando toda búsqueda situada alrededor de la tonalidad como una simple rémora del pasado? ¿Una supervivencia antinatural, fruto tan solo de los grupos de poder más refractarios al cambio, puede durar tanto? ¿Puede seguir asegurándose que todo lo que ronde alguna forma de tonalidad es, estilísticamente, una persistencia –debida a compositores reaccionarios– de la música del siglo XIX, cuando esa perpetuación ya lleva más de cien años e, incluso, es la fuente de algunas de las tendencias compositivas más recientes? En todo caso: ¿no será que aquello que la crítica de los años cincuenta y sesenta desestimaba y consideraba la reacción debe ser considerado, hoy, como una tendencia de peso dentro de lo producido musicalmente a partir del siglo XX?

Por otra parte, las estéticas afines a nacionalismos diversos, los variados folklorismos cultivados a lo largo de ese siglo, ¿pueden ser negados, tal como la historiografía fuertemente legisladora de los años cincuenta y sesenta lo hacía, en razón de su no pertenencia a la supuesta nueva música? ¿Dónde entran, entonces, George Gershwin, Silvestre Revueñas, Sergei Prokofiev, Leos Janacek, Heitor Villa-Lobos o Alberto Ginastera? ¿No fueron músicos del siglo XX? Incluso los nombres de Béla Bartók, Igor Stravinsky, György Ligeti, György Kurtág, Witold Lutoslawski y Krzysztof Penderecki resultan difíciles de entender sin relación con las polémicas acerca del internacionalismo o el nacionalismo artístico. Desde un cierto punto de vista, es posible sostener que la

operación estética, por ejemplo, de Heitor Villa-Lobos es más superficial que la de Anton Webern. Es factible anatemiizar al primero como pintoresquista, diferenciándolo incluso de otros autores que trabajaron con elementos folk desde una perspectiva más integral, como Silvestre Revueitas. Pero el problema es que, valoraciones aparte, la presencia de Villa-Lobos en el imaginario musical a partir de la segunda mitad del siglo XX es innegable. La aparición de nuevos géneros de consumo musical que comparten características esenciales con la música de tradición occidental y escrita pero que guardan un parentesco más o menos cercano con orígenes populares[18] no es ajena a este tema.

Pero, sobre todo, el transcurso de los últimos treinta años ha obligado a la crítica musical [19] a replantearse los diagnósticos y vaticinios que en su momento parecían irrefutables. Es sencillo: tendencias que parecían muertas demostraron tener más vitalidad que la imaginada y, por supuesto, también sucedió lo contrario. Además, el papel que llegarían a tener los medios de comunicación masivos y el protagonismo que acabaría poseyendo el disco, tanto en la formación del gusto como en su carácter de elemento esencial en la conformación de los campos de poder e intelectuales, inimaginable hace unos años.

Podría argumentarse que los fenómenos de consagración o legitimación de estéticas no son hoy espontáneos y que las supuestas manipulaciones al respecto del mercado discográfico, o de las sociedades de conciertos o de los grupos de poder conformados al rededor de los grandes teatros, no deberían ser tenidas en cuenta. Es discutible, desde ya, que alguna vez la consagración haya sido espontánea o que haya obedecido a consideraciones solamente estéticas. Tan discutible, incluso, como que puedan existir consideraciones estéticas puras, independientes de normas y valoraciones definidas dentro de determinados marcos sociales y de época. Pero el hecho es que, más allá de que tal vez tengan hoy una visibilidad mucho mayor que en el pasado, las operaciones estéticas del mercado son una parte inseparable de la realidad, en tanto, incluso, son muchas veces las que definen esa realidad. Es posible no tomar como única esa realidad autodefinida, pero es imposible negarla.

Los márgenes, mucho más vastos, obviamente, que el centro, están definidos en la música compuesta a partir del siglo XX tanto desde el punto de vista estético como desde el geográfico. Ciertos países –o zonas culturales, más bien–

desarrollaron, por ejemplo, tradiciones diferenciadas de la hegemónica. En algunos casos, como el de Inglaterra y los países escandinavos, cuestiones históricas sumadas al papel fundamental jugado por el teatro dentro del consumo artístico de la población determinaron características sumamente diferentes a las de París, de Berlín y de Viena. Ni el cabaret, ni el expresionismo, ni la fascinación por culturas exóticas y géneros populares tuvieron allí el menor eco. Sí, en cambio, las viejas tradiciones del teatro shakesperiano, un sinfonismo de cuño imperial, el redescubrimiento de la canción isabelina del siglo XVI y de Henry Purcell y, como sostén estilístico, una lectura del estilo de Debussy sumamente adaptada a las pompas y circunstancias requeridas, herederas del estilo victoriano acuñado por sir Edward Elgar pero, también, de su inmensa originalidad y sutileza como orquestador y su imaginación en el uso de los viejos recursos clásico-románticos.

En otros casos, como el de Rusia y la región que quedó en su órbita a partir de la Segunda Guerra, factores políticos y una fuerte reglamentación estética oficial fijaron también pautas diferentes a las del lenguaje dominante en las metrópolis artísticas. Podría decirse que allí los compositores debieron arreglárselas para generar lenguajes propios siguiendo reglas marcadamente conservadoras y que ese desafío en algunos casos, como en el de Dmitri Shostakovich, donde la tensión entre lenguaje y dialecto[20] está puesta en escena, logró plasmarse en una estética.

Estados Unidos, por su parte, convertido en centro de consumo musical de inmenso poder económico, con una burguesía lo suficientemente floreciente como para determinar la creación de orquestas nuevas –surgidas virtualmente de la nada– del nivel de las europeas y conducidas por grandes maestros del viejo continente, y la fundación de grandes teatros de ópera, tenía, a la vez, una falta de tradición propia que derivó en una especie de genealogía nueva, sin demasiados lazos con lo conocido.

Charles Ives, un vendedor de seguros nacido en 1874 y muerto en 1954, produce, por ejemplo, dentro de un marco estilístico que podría asimilarse al Romantici smo decimonónico, un conjunto de obras que anticipa muchos de los recursos de las vanguardias europeas. Sus sinfonías, europeas en apariencia, más allá de la utilización de himnos norteamericanos como material en algunos de los casos, tienen –sobre todo la

cuarta– una relación absolutamente libre, casi iconoclasta, con la forma.

La sensación no es demasiado distinta a la transmitida por la sociedad estadounidense durante el siglo XX: el poder para apropiarse de cualquier tradición, la libertad para transformarla, usarla e incluso subvertirla sin ninguna clase de sentimiento de culpa y una suerte de ingenuidad terrorista, de eclecticismo radical por el cual todo vale, en la medida en que no se le deben rendir cuentas a nadie. Si la imagen de los padres estéticos, para la cultura europea, fue un tema omnipresente – tanto para tenerlos en cuenta como para negarlos– y esos padres, en la órbita de influencia germánica, se remontaban a Bach, a Beethoven y a Wagner, en Estados Unidos, ciertamente, la situación era otra.

Si bien el origen de la cultura norteamericana era indudablemente europeo, la fantasía de fundación, el mito acerca de lo nuevo asociado con lo potente[21], la certeza acerca del dominio de la naturaleza –y cada vez más del mundo de los hombres– fueron, para Estados Unidos, un filtro en el cual ese origen mutó y terminó convirtiéndose en otra cosa.

Dos obras de Ives, ambas para piano –aunque una de ellas para un piano especial– y ambas escritas alrededor de 1920, sintetizan estas cuestiones. Una es la monumental Sonata N.º 2 «Concord, Mass., 1840-1860», a la que, en realidad, continuó haciéndole agregados hasta 1947. La otra, aún más atípica para el momento en que fue escrita –por lo menos en apariencia, ya que la Concord respondía, en su forma externa, más o menos al modelo clásico –, es Three Quarter-tone Pieces. El instrumento para el que fue pensada originalmente era un piano con dos teclados, afinados entre sí con un cuarto de tono de diferencia y construido por su amigo Hans Barth, quien estrenó la obra junto a Siegmund Klein en Nueva York el 14 de febrero de 1925.

La manera en que son utilizados los cuartos de tono[22] difiere de una pieza a la otra. En la primera, la función es más bien ornamental sobre un tema de fuerte estructura diatónica[23]; la segunda es una especie de ragtime donde las desafinaciones tienen un papel más estructural, y en la tercera cumplen una función virtualmente paródica al superponer La Marsellesa a una suerte de decoración de la melodía absolutamente diatónica. La idea de collage, no solo temático sino también armónico, que maneja polifonías sobre tonalidades diferentes, fue fundamental en la producción de Ives y, tal como había sucedido con la obra de otro precursor,

el ruso Alexander Scriabin, muchas de sus audacias provenían de un andamiaje filosófico bastante críptico.

En particular, las ideas de Emerson y Thoreau, sobre todo en lo concerniente al entendimiento de la música como lenguaje espiritual de la naturaleza.

En la Sonata Concord, sobre la que el propio Ives escribió un ensayo titulado *Essays Before a Sonata*, con la intención de que fuera publicado junto con la partitura, el autor trabaja con un discurso musical nuevo, simbólico y esotérico, en el que vuelca numerosas referencias a la historia. Los cuatro movimientos llevan los nombres de «Emerson», «Hawthorne», «The Alcotts» y «Thoreau». El motivo central del primer movimiento de la Sinfonía N.º 5 de Beethoven, las notas correspondientes en cifrado al nombre de Bach (B=si bemol, A=la, C=do y H=si), himnos religiosos de Stephen Foster, las notas correspondientes a las letras de su nombre existentes en el cifrado (CHAE= do, si, la, mi [24]), la apertura de la Sonata Op. 109 de Beethoven y el coral de Bach *Es ist genug* se incorporan, junto a referencias musicales a los nombres de los familiares de Ives y una parodia del Estudio Revolucionario de Chopin, entre otros materiales, como en un mosaico, a la estructura de esta sonata laberíntica.

Entre los hallazgos de esta obra figura también el efecto que Ives bautiza *Shining* y que obtiene presionando parte del teclado con una regla. En todo caso, el uso de la disonancia sin un fin de dilación en la resolución, la utilización de clusters o racimos de sonidos [25] – recurso que más adelante explotaría su discípulo Henry Cowell y que resultaría también fundamental en el estilo de Varèse–, la superposición de distintos materiales, incluyendo algunos de origen popular, marcan una estética notablemente personal, que no se parece a nada de lo que se hace en Europa en ese momento y que influiría de manera capital a la vanguardia estadounidense posterior a los años cuarenta.

Pero también hubo márgenes en Europa. Gran parte de la música escrita en Inglaterra en la primera mitad del siglo XX responde, por ejemplo, más a la idea de un nuevo uso de la tonalidad o, incluso, de dar nuevas vueltas de tuerca al lenguaje supuestamente agotado por Wagner. La influencia allí del finlandés Jan Sibelius, que de hecho compuso parte de su obra en ese siglo, y, sobre todo, las obras de Ralph Vaughan Williams, Frederick Delius y Benjamin Britten muestran códigos propios y, a pesar de todo, muy del siglo XX. Sea *Drift* de Delius, las sinfonías de Vaughan Williams y, particularmente,

Las óperas de Britten (Peter Grimes, Billy Budd y The Turn of the Screw, en especial) no podrían haber sido compuestas jamás en el siglo XIX. Y si lo que en ese momento se vislumbra es una especie de eclecticismo donde los recursos más modernos tienen un funcionamiento más decorativo que estructural (algo imperdonable para el pensamiento de las vanguardias de mitad del siglo XX), hoy, posmodernismo mediante, la cuestión no parece tan terrible e, incluso, termina resultando más actual que muchas de las iconoclasias de mediados del siglo XX.

Figuras como Béla Bartók, que se verá en detalle más adelante, o Leos Janacek también fueron marginales en gran medida. Al igual que el español Manuel de Falla, con su mezcla de ascetismo stravinskiano (y castellano) con sensualismo folklórico, el brasileño Heitor Villa-Lobos (algo así como el inventor de la música popular culta), el mexicano Silvestre Revueitas y el argentino Alberto Ginastera, sobre todo en su primera época, más ligada a una especie de nacionalismo abstracto. La lista de autores que aportaron lenguajes propios por fuera de las dos o tres líneas matrices del siglo XX es en realidad extensísima y el objetivo aquí no es agotarla sino, simplemente, señalar su vastedad. Una vastedad en la que el mundo particular de la ópera italiana heredera de Verdi tiene desde ya su lugar. Sobre todo teniendo en cuenta a Giacomo Puccini, un autor a quien no le molestó incorporar elementos tomados de Debussy y hasta de Schönberg (que dicho sea de paso lo admiraba profundamente) siempre y cuando eso le sirviera expresivamente. En todo caso, en Puccini debe verse, más que a un romántico tardío, a quien fundó las reglas de la música para la escena venidera. La manera de anticipar la acción con música, característica del cine, tiene su origen en óperas como Tosca, La bohème, Madama Butterfly o Turandot, de la misma manera que la comedia musical e incluso óperas clásicas del siglo XX, como Porgy & Bess de George Gershwin serían impensables sin la referencia de Puccini.



## Capítulo 7

# MÚSICA Y POLÍTICA

La relación entre política y arte no es una novedad del siglo XX. Por solo citar un ejemplo, basten las sucesivas conversiones del compositor John Dowland, del catolicismo al anglicanismo y viceversa, durante la Inglaterra de principios del siglo XVII, según quién fuera el rey de turno. Pero lo que importa es en qué aspectos estas posibles relaciones modifican la estética. La ideología política del artista, elegida o forzada, no es relevante para este análisis a menos que implique rasgos determinados en su obra.

Tampoco interesa, en este caso, considerar lo que más ampliamente podría denominarse ideas de época, ya que la influencia –una influencia no mecánica, por cierto– de estas en la creación se da por descontada. Se trata más bien de ahondar en un fenómeno que sí pertenece al siglo XX, aun cuando sus fundamentos se remonten a la Edad Media, y es el de estética oficial [26].

La pretensión de que las reglas de la música obedecen a reglas superiores (por ejemplo, las del equilibrio entre las esferas del Universo, según los teóricos medievales) o a su relación con los afectos, según la teoría patentada durante fines del Renacimiento, que dio lugar al melodrama y a todo el lenguaje del Barroco[27], siguió, de manera a veces velada, vigente durante casi todo el Romanticismo.

Y en el siglo XX, el cine, a la manera de una profecía que se autorrealizaba, terminó haciéndolo cierto. Poco importa si determinado uso de los parámetros musicales conlleva necesariamente reacciones de los sentimientos por razones de la naturaleza o de la cultura (una cultura que, en el caso de la música incidental, trabaja sistemáticamente al rededor de esa creencia); lo cierto es que, todavía hoy, para el sentido común, existen músicas tristes, músicas alegres, melancólicas, heroicas o deprimentes. Y en una época en que, como nunca antes, gracias a los medios de comunicación masiva, determinadas ideologías dominantes pudieron abrazar la fantasía de la hegemonía absoluta, la música no podía dejar de ser tenida en cuenta.

Si en los años de la Revolución francesa los ideales de la vuelta a la naturaleza pregonados por Rousseau tuvieron su incidencia en la formulación del Clasicismo; si la incorporación de elementos masónicos fue de importancia en las obras tardías de Mozart y de Haydn y si Beethoven utilizó himnos revolucionarios en sus sinfonías; si el anarquismo recorre la Tetralogía wagneriana y si es posible encontrar elementos que remiten a los movimientos sociales de la Francia de 1830 en la obra de Berlioz, la situación a partir del siglo XX fue, si no más clara, por lo menos mucho más colectiva que individual.

La discusión política, las polémicas acerca del arte revolucionario y del lugar del artista en la revolución fueron moneda corriente en las décadas del cincuenta y del setenta de ese siglo. Y, claramente, la Revolución rusa, el nazismo y el stalinismo produjeron sus estéticas oficiales, con mayor o menor poder de reglamentación y control. Tanto las creaciones que tuvieron lugar siguiendo esos lineamientos oficiales (o en permanente tensión con ellos, como es el caso de Dmitri Shostakovich en Rusia) como aquellas que se plantearon en su contra deben ser entendidas en ese contexto.

Más allá de la obra de compositores que trabajaron al rededor de preocupaciones políticas –el caso del italiano Luigi Nono o del alemán Hans-Werner Henze– de lo que se trata en este capítulo es de recorrer la influencia de algunas líneas políticas oficiales en grandes movimientos estéticos. La Rusia revolucionaria tuvo, en ese sentido, dos momentos altamente caracterizados y sumamente importantes, aun cuando el primero de ellos haya desaparecido casi por completo de las salas de concierto y de las grabaciones discográficas y el otro se encuentre cada vez más desprestigiado. Si tuados históricamente, el primero en el período comprendido durante la gran discusión estética que siguió a la Revolución de 1917, hasta la muerte de Lenin, con el Futurismo y el Formalismo como telón de fondo, y el segundo durante la consolidación y cristalización del Realismo socialista como estética oficial, a partir del advenimiento de Stalin al poder, estos dos momentos de la música soviética tienen, desde ya, signos contrarios entre sí.

En el primero, influido por las ideas acerca del extrañamiento como elemento determinante de lo artístico y por el culto a la máquina como ícono del progreso, característicos del movimiento futurista, aparecieron algunos autores, con lazos a su vez con las vanguardias parisinas del momento, que

trabajaron estos elementos en la música. Obras como la segunda sinfonía de Sergei Prokofiev –que en realidad fue compuesta en París– o el ballet Hierro de Alexander Mossolov (cuyo movimiento La fundición de acero, estructurado sobre ostinatos que se superponen y una orquesta que remeda a una fábrica, alcanzó cierta popularidad en Occidente) pueden considerarse como parte de los escasos ejemplos supervivientes de la vanguardia futurista de los primeros años de la Revolución. El Futurismo en Italia, al igual que el literario, tuvo por su parte un signo político más ligado al fascismo y, en lo musical, es posible asimilarlo con las primeras experiencias de utilización estética del ruido. Los Intonarumori de Luigi Russolo, unos osciladores que provocaban ni más ni menos que eso, rumores, y que se colocaban sobre un escenario durante los conciertos, son considerados hoy uno de los antecedentes de la música producida con medios electrónicos.

El segundo momento soviético, lejos de la pretensión de vanguardia estética ligada a revolución política, tuvo que ver más bien con la clausura de las discusiones y con la fuerte reglamentación acerca de un arte entendible por las masas, edificante, moralista y optimista en su sentido último. Mientras que el Formalismo había sentado las bases para una concepción del arte como objeto en sí, la nueva estética del Realismo socialista abogaba por la vieja idea de la descriptividad. Del arte con contenido, es decir, con un contenido extra artístico. La manera en que la música lograba esto era, por supuesto, siguiendo al pie de la letra las convenciones culturales, de una forma que se emparentaría, curiosamente, con la acuñada en Hollywood –la meca de la industria artística capitalista– en la música para el cine. Y también, por el nazismo, que, en su afán por combatir la «Entartete Musik» (música degenerada) de artistas judíos, atonalistas y/o influenciados por el music-hall y otros géneros menores, cultivaría ideales creativos sumamente similares.

En el caso de los soviéticos, la música más interesante fue compuesta, justamente, en tensión con estos lineamientos. En gran parte de la obra de Prokofiev –que luego de un período en París y en Estados Unidos regresó a la Unión Soviética e intentó adscribir al Realismo socialista– y de la de Dmitri Shostakovich pueden leerse elaboraciones personales y sumamente creativas de las imposiciones oficiales. Elaboraciones que, por otra parte, nunca conformaron del todo al régimen. El fenómeno del posmodernismo ruso de finales de la década de 1980, además, con Alfred Schnittke a la cabeza y

su pasión por el reciclaje, la cita y la parodia, tampoco es ajeno a los años de regulación estética estatal. El propio Schnittke lo explicó alguna vez como «la necesidad de apropiarse de todas las músicas que habían estado prohibidas para nosotros durante más de cincuenta años».

Lo interesante es cómo, a partir de imposiciones que, en los hechos, se referían a la continuación del uso de la tonalidad y el mantenimiento de patrones rítmicos reconocibles, Prokofiev y Shostakovich lograron desarrollar lenguajes indudablemente contemporáneos. Y, en ambos casos, lo más importante de sus producciones se situó dentro de los géneros consolidados en los siglos XVIII y XIX: la sinfonía, la sonata para instrumento solista, el cuarteto de cuerdas y la ópera.

En el caso de las primeras obras de Prokofiev, las escritas alrededor de los años veinte, la influencia francesa[28] era notoria y su estilo de esos años, paralelamente al de Stravinsky, llega a puntos similares, por lo menos en cuanto al papel de lo rítmico entendido como motor. Las obras juveniles de Shostakovich, por su parte, tienen un contenido satírico y un uso del grotesco como material que lo coloca, con composiciones como la ópera *La nariz*, basada en el relato de Nikolai Gogol, o su primera sinfonía, en un lugar cercano a las vanguardias. No obstante, la tradición en la que tanto uno como el otro se inscriben es la beethoveniana.

No debe olvidarse, en ese sentido, que Beethoven, para la crítica soviética, fue el primer compositor realista socialista.

Ni Prokofiev ni Shostakovich generan lenguajes nuevos o formas inéditas de organizar el material. Sus procedimientos habituales derivan del tema con variaciones y de la vieja forma sonata[29], tal como había sido ampliada en sus dimensiones por Gustav Mahler. Ambos, sin embargo, tienen obras originales y difícilmente posibles fuera del marco estético del siglo XX. La ópera simbolista *El ángel de fuego*, la tercera sinfonía o la séptima sonata para piano de Prokofiev; las primeras sinfonías, el octavo cuarteto para cuerdas, el *Concierto para piano, trompeta y orquesta* o las óperas *La nariz* y *Lady Macbeth del Distrito de Mtsensk* de Shostakovich son hoy, sin duda, una parte importante de lo que dejó la música de ese siglo.

Otro caso ligado a la política, aunque de una manera más individual, fue el de Kurt Weill, un compositor vinculado inicialmente con el Expresionismo y luego con el estilo seco,

fuertemente objetivista, que derivaba del Stravinsky posterior a La consagración de la primavera, que, en la búsqueda de un arte revolucionario y accesible a las masas, en conjunto con el dramaturgo Bertolt Brecht, se dedicó a la comedia musical, incorporando en ella la rica tradición del cabaret berlinés de la época y, obviamente, el music-hall de origen estadounidense. Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny, Los siete pecados capitales, La ópera de tres centavos, el Requiem berlinés y su temprano Concierto para violín y orquesta de instrumentos de viento trascienden en mucho las polémicas acerca del arte socialista que los circundaron en su momento y, más allá de su representatividad de una estética determinada, tienen numerosos atractivos para un oyente actual.

El fenómeno del nazismo, independientemente de su efecto no deseado de dar un impulso fenomenal a la música en América, gracias a los compositores que allí fueron prohibidos y debieron emigrar hacia este continente[30], fue poco o nada lo que produjo. Apenas una ópera que ensalza el espíritu cristiano y la oposición espiritual a las contingencias mundanas –Palestrina, de Hans Pfitzner, el gestor de la idea de música degenerada– y alguna mala imitación simplificada de Las bodas de Stravinsky, realizada por Carl Orff a partir de textos y melodías vagamente medievales (en Carmina Burana). Es notable cómo en estas obras, más allá del impulso rítmico –un impulso que basa su efecto en los acentos irregulares realizados al unísono–, los temas, sumamente sencillos, parecen sujetos de fuga que nunca se consuman. De hecho, casi no hay contrapunto y el desarrollo jamás llega a un nivel de complejidad que permita ocultar la idea central: todos juntos, con el mismo ritmo. Como colofón, es interesante recordar lo que dijo Béla Bartók antes de partir, ya enfermo de leucemia, al exilio estadounidense: «Si Schönberg, Krenek y todos estos compositores que me dicen que están prohibidos en mi país son músicos degenerados, pido por favor ser incluido en esa lista. Yo también soy un músico degenerado».

## Capítulo 8

# LA ILUSIÓN DEL CONTROL TOTAL

En un proceso cuyo comienzo podría situarse en el principio mismo de la tradición, en el momento en que se inauguró la notación musical, los compositores fueron gradualmente pautando, cada vez con mayor precisión, un número progresivamente más extenso de aspectos relacionados con el hecho musical. Y, como todo proceso en que el saber es acumulativo, su velocidad y magnitud de alcance aumentaron en proporción geométrica.

Los artistas de la Edad Media escribieron con exactitud los ritmos y las duraciones de los sonidos, y con esto posibilitaron (y en algún sentido determinaron) una polifonía sumamente compleja. En el Barroco tardío, se inició la costumbre de indicar algunas articulaciones de expresión y, hacia finales del siglo XVIII, cuestiones como la velocidad<sup>[31]</sup>, los matices y sus cambios, fueran graduales o súbitos (mediante el uso de reguladores, notaciones para el crescendo o el decrescendo e indicaciones acerca de la dinámica –forte, piano, fortissimo, pianissimo, precisando los matices con el número de p o f que se escribieran–) y las ornamentaciones melódicas (que hasta ese momento, sobre todo en notas largas y en los movimientos lentos, eran improvisadas) dejaron de estar librados al buen gusto y al conocimiento del estilo que tuviera el intérprete.

La situación durante el siglo XX fue, en ese sentido, explosiva, pues fueron necesarias nuevas formas de pauta: aparecieron cantidades de símbolos, que nunca antes se habían utilizado, para indicar articulaciones del sonido – golpes con el arco sobre las cuerdas, emisión hablada o cantada de sonidos durante el soplo en los instrumentos de viento, etc. – e incluso partituras totalmente distintas de las tradicionales, en las que la usual determinación de duraciones mediante el uso de distintas figuras fue reemplazada por sistemas en los que, por ejemplo, la longitud de cada figura

precisaba con exactitud su duración en segundos o su tamaño y la intensidad requerida para ese sonido. Como se verá en el capítulo siguiente, también se generó la tendencia contraria. A partir del uso de partituras analógicas y de corrientes que buscaron integrar lo musical con otras artes, el diseño gráfico pasó a tener, en algunos casos, una importancia fundamental y se convirtió en elemento sustancial para las tendencias que trabajaron alrededor de la improvisación y lo aleatorio.

Pero, sobre todo, a partir de la revolución planteada por la poética sonora de Anton Webern, en que el desarrollo de una obra provenía –o parecía provenir– de las transformaciones a las que se sometía una serie de sonidos original, surgió una corriente llamada serialismo integral, que, aunque nunca fue del todo aceptada en el mercado de la música clásica (conciertos, grabación de discos, enseñanza en conservatorios tradicionales) se convirtió en dominante dentro de algunos ámbitos académicos y terminó creando su propio mercado, con sus circuitos de conciertos, sus sellos discográficos especializados y algunos centros de estudio que pasaron a ocupar el lugar de mecas y sitios de peregrinaje obligados para los compositores, como los cursos de la Escuela de Verano de Darmstadt, que se convirtieron en el centro de irradiación del pensamiento de Webern –o de lo que sus cultores leían en él– y de la nueva estética.

Resulta difícil analizar lo sucedido sin tener en cuenta el espíritu de posguerra. El afán de racionalismo, más allá de relaciones mecánicas bastante improbables –están quienes aseguran, en los sesenta, que se debía a los malos hábitos de control heredados del nazismo–[32] puede asimilarse con un cierto espíritu de época, al que no son ajenos la literatura del *Tel Quel* francés, las corrientes de análisis estructuralista o el cine de Alain Robbe-Grillet e, incluso, de Jean-Luc Godard.

Lo cierto es que un grupo de compositores, entre los que estuvieron los más importantes de la segunda mitad del siglo XX (Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono), delinearon un cuerpo teórico –del que la mayoría de ellos luego escapó– de fuerte cuño matemático y en el que se abrazaba como ideal la obra predeterminada totalmente. Es decir, un tipo de composición musical en que todos los parámetros derivaran lógicamente de una serie inicial de sonidos.

Uno de los puntos de partida fue la obra *Mode de valeurs et d'intensité* de Messiaen, escrita en 1942. Si bien esta composición no es serial, en el sentido schönbergiano, ya que no está estructurada sobre una sola serie de doce notas sino a partir de lo que Messiaen denomina un modo (en realidad se trata de tres divisiones de doce notas que se ordenan libremente), allí aparece por primera vez un sistema en el que los registros de octava, la duración, los matices y el modo de ataque están predeterminados para cada sonido.

En los hechos, el efecto tendía a combatir fuertemente la idea de direccionalidad. A un sonido fortissimo podía seguir uno casi inaudible y luego uno de intensidad regular; la sucesión de notas largas y cortas, cuyas duraciones claramente estaban lejos de obedecer a patrones rítmicos asimilables a un metro regular o la contigüidad en el discurso de modos de ataque contrastantes, daban la sensación de que, efectivamente, se estaba empezando de nuevo. De que se comenzaba a hacer música desde un punto totalmente diferenciado del pasado –un sentimiento muy de posguerra– y de que el acento creativo estaba puesto, justamente, en la abolición de la memoria. Se trataba de crear no a partir de lo que se recordaba sino de un nuevo orden, en el que los lazos con esos recuerdos (y con la posibilidad del recuerdo durante la audición) tendían a desaparecer.

Una serie podía ser sometida a múltiples procedimientos, algunos de los cuales incluían el uso de logaritmos. Como ejemplo, puede bastar una síntesis del análisis del primer libro de *Structures*, para dos pianos, de Pierre Boulez, una obra compuesta en 1952 – aunque Boulez continuó reescribiéndola durante años– y abundante y brillantemente desmenuzada, entre otros, por el compositor György Ligeti. Su punto de partida es una de las series usadas en *Mode de valeurs et d'intensité* de Messiaen.

Esa serie aparece invertida (con los intervalos entre sonido y sonido dispuestos en dirección contraria[33]), retrogradada (las mismas notas pero en sentido inverso, es decir leída de atrás para adelante), en inversión retrógrada (la combinación de ambos procedimientos) y, a su vez, cada una de ellas traspuestas (la serie comenzando con cada una de sus doce notas[34]). Un cuadro con la serie original y sus once trasposiciones, con doce números por lado, y otro igual pero con las inversiones (ambos leídos de derecha a izquierda permiten ver las versiones retrogradadas) leídos en diagonal determinan las intensidades: cada número tiene asignado un



valor, por ejemplo el 12 equivale a ffff (fortissimo), el 11 a fff, el 5 a quasipiano y el 7 al mf (mezzoforte) en el primer cuadro, que corresponde al primer piano, y, en el segundo, el 2 corresponde al ppp, el 3 al pp, el 1 al pppp, el 6 al mp, el 9 al f y el 7 al mf.

Las diagonales en sentido contrario determinan los modos de ataque y las duraciones de los sonidos derivan del valor de una fusa –que es la figura que se toma como unidad– multiplicado por el número que le corresponde según su posición en la serie. Las series melódicas no necesariamente son las mismas que las que determinan la duración de sus sonidos. Así, por ejemplo, mientras el primer piano ejecuta la primera serie, sus duraciones son las de la decimoquinta serie del cuadro, retrogradada.

No todos los parámetros están totalmente fijados (tal como se vio no todos los números de la serie se corresponden con un matiz), pero el efecto final, por lo menos en la partitura, es el de una obra notablemente coherente desde el punto de vista de la estructura y fuertemente predeterminada por su material inicial.

Otros autores, como el griego-rumano Iannis Xenakis, trabajaron con el triángulo de Pascal –una formación infinita en que los números se expanden binariamente– o las derivadas de series de logaritmos. Pero lo importante es lo que sucede con el sonido y allí, el único terreno que finalmente importa, las cosas son menos complejas: las obras funcionan o no. Una de las composiciones musicales más emocionantes, intensas y originales del siglo XX, *Il canto sospeso* de Luigi Nono, está montada íntegramente a partir de matrices numéricas. Un sistema de composición, se supone, sirve para dotar de coherencia a una obra. En el caso del serialismo integral las regulaciones son tantas –y tan externas a lo que el sentido común identifica como inspiración y creatividad artística– que, en obras como *Il canto sospeso* la pregunta sería, más bien, cómo Nono logró hacer música con él.

Durante la Edad Media también se le atribuyó al número una cualidad esencial en la música y, finalmente, los compositores de todas las épocas trabajaron con sistemas externos a ellos, conocieran o no sus fundamentos teóricos. En todos los casos, la creación se jugó en el terreno no de la invención de sistemas, sino de su utilización personal. Lo que tal vez sea distinto en el siglo XX es esa necesidad inaugural, esa compulsión por crear sistemas nuevos, a veces ya no para cada compositor, sino para cada obra. Resulta interesante, en

relación con esta cuestión, leer lo escrito por Xenakis en el texto *Musiques formelles*[35] –quien además se formó como arquitecto y trabajó junto a Le Corbusier, lo que posiblemente explique su obsesión con la proporción áurea (una obsesión que, por otra parte, no era nueva en la historia de la música y ya había aparecido en artistas como Bach o Bartók)– cuando habla del «esfuerzo de analizar algunas sensaciones sonoras, diseccionarlas, dominarlas y luego usarlas en nuestras propias construcciones... El esfuerzo de hacer arte a través de la geometría, dándole así una sustancia razonable que es menos precedera que el impulso del momento, y por lo tanto más seria, más digna de esa lucha por las cosas superiores que existe en todos los dominios de la inteligencia humana». Compositores como Stockhausen llegaron, en ese sentido, a predeterminar, en obras como *Kontrapunkte* o las *Klavierstücke I-IV*, aspectos de la composición como la densidad de las masas sonoras, el número de eventos que debían ocurrir en un lapso determinado de tiempo, la elección del registro, la amplitud de los intervalos, la proporción en los cambios de textura y de color tímbrico y los tipos de ataque y articulación que debían emplearse. Pasajes de una composición fundante, como *Le Marteau sans maître*, de Boulez, requieren, por ejemplo, que, a gran velocidad, cada nota sea tocada con un matiz diferente, en los que abundan los acentos y *sforzati*, y que, en un mismo acorde, coexistan notas *mf* y *ff*. Y, sin embargo, más allá de la dificultad –y la casi necesaria versión aproximada– de la ejecución, aun en esta composición ortodoxa en muchos aspectos, hay elementos de originalidad que prueban que el arte es más que los sistemas con los que se estructura. Sin ir más lejos, el uso de ostinatos y configuraciones rítmicas que contradicen la tendencia puntillista dominante en el serialismo, y que parecen emparentarse, más bien, con los gamelanes[36] de Bali.

Derivada por una parte del propio avance tecnológico, de la tradición del Futurismo de los años veinte y de la música concreta de Pierre Schaeffer – en que se trabajaba con sonidos grabados, no producidos de manera electrónica–; pero por otra, al menos en una primera instancia, del afán de controlar todos los parámetros sonoros –lo que en los hechos resultaba casi imposible con la interpretación humana, por más precisión que hubiera en las partituras–, debe considerarse aquí la composición con medios electrónicos.

Con un desarrollo propio a partir de los años sesenta y, podría decirse, con sus propias reglas de juego en cuanto a la naturaleza del discurso sonoro, la música electrónica –o, más

precisamente, electroacústica– interesó a muchos de los compositores importantes a partir de la segunda mitad del siglo XX (Nono, Berio, Ligeti, Boulez, Stockhausen) pero, además, generó su propia constelación de autores (entre los que el español Francisco Guerrero es uno de los más originales e interesantes). De la composición mediante la transformación de sonidos grabados y el corte y montaje de cintas –lo que permitía, entre otras cosas, la absoluta exactitud en las proporciones entre las duraciones de los sonidos, uno de los aspectos más conflictivos de la interpretación humana en las obras del serialismo integral– hasta la modulación del sonido por frecuencia y, actualmente, las computadoras, el desarrollo de esta especie de subgénero de la música (o, como aseguran algunos, de arte sonoro paralelo a la música, derivado de ella pero ya independiente) tiene su propia historia. Si bien detallarla está fuera de los alcances de este libro, como resumen provisional y seguramente insuficiente, puede señalarse que, en ese campo también, las fantasías del control total fueron siendo abandonadas en favor de formas de hacer música en que los medios electrónicos interactúan con intérpretes en vivo y que la revolución de lo aleatorio, que se tratará en el capítulo siguiente, encontró en la electrónica un terreno tan propicio para su crecimiento como el de la composición para medios tradicionales.

## Capítulo 9

# LA ILUSIÓN DEL DESCONTROL TOTAL

El deseo de dotar a la composición musical de sistemas que la volvieran coherente y que tuvieran un efecto inaugural con respecto al arte del pasado tuvo una consecuencia paradójica. Para quien oía, muchas de estas composiciones ultraracionales no tenían un aspecto demasiado distinto al de racimos de notas, de duraciones contrastantes, elegidas al azar. Y eso, conseguido –cuando se conseguía– con un enorme esfuerzo de los intérpretes, que debían lograr cosas como superponer, por ejemplo, subdivisiones rítmicas en trece partes o contar, exactamente, ciento dieciséis fusas de silencio. Es posible que ni el mismo compositor esperara tamaña exactitud; por algo seguía confiando en los seres humanos en lugar de pasarse a la electrónica, mucho más confiable y precisa, por lo menos en ese aspecto.

En definitiva, todo el andamiaje matemático con el que los compositores tranquilizaban su conciencia de posguerra producía obras que daban la impresión de ser casi improvisadas a partir de algunas indicaciones sobre los eventos sonoros. Notas cortas, notas largas, sonidos muy agudos o muy graves, zonas de silencio o de gran densidad: todo eso podía lograrse sin tanta predeterminación y lo que sonaría no sería tan distinto. Sobre todo, se conservaría lo que, a partir de Webern, había sido el gesto característico de la música: sonidos aislados en el espacio y huida de cualquier configuración melódica, armónica o rítmica que pudiera generar en el oído ideas de repetición, de conexión entre sonidos en el sentido de la vieja música tonal o, simplemente, de discurso sostenido por la memoria. O, dicho de otra manera, la fantasía de vencer la direccionalidad.

Hubo dos tendencias de reacción al hipercontrol y a la ultradeterminación de parámetros. Una, generada en Europa por varios de los mismos compositores que adherían al serialismo y la otra, más radical, gestada en Estados Unidos por autores

como John Cage y Morton Feldman. En ambos casos se trataba de incorporar la improvisación, la indeterminación de algunos aspectos como las alturas, las duraciones, los modos de ataque e, incluso, acerca de qué es lo que sonaría en el momento de ejecución de la obra, tendiendo hacia mayores o menores grados de azar y aleatoriedad, según la ocasión.

Uno de los aspectos que necesariamente debió cambiar con la incorporación de lo aleatorio fue la notación. En algunos casos, dentro de partituras más o menos convencionales, aparecían grupos de notas entre las cuales el intérprete podía elegir, o distintos pentagramas con pasajes alternativos. En otros, como por ejemplo en la pieza Duraciones correctas, incluida en Aus den sieben Tagen (En los siete días), de Stockhausen, la notación era la que se transcribe a continuación:

Circa cuatro intérpretes

#### DURACIONES CORRECTAS

- Toque un sonido siga tocándolo hasta que sienta que debería parar
- Toque otra vez un sonido siga tocándolo hasta que sienta que debería parar
- Siga haciéndolo
- Deténgase cuando sienta que debería detenerse
- Pero así esté tocando o haya dejado de tocar
- Siga escuchando a los otros
- En el mejor de los casos toque
- Cuando los demás estén escuchando
- No ensaye

Es obvio: en esta composición no se busca que lo que suene sean sonidos prefijados con precisión por el compositor. La música podrá ser de muchas maneras distintas. Lo único a lo que tiende la notación es, podría decirse, a desestructurar los hábitos mecánicos de ejecución y a lograr una improvisación comprometida. Algo muy distinto, por cierto, a la idea de obra cristalizada durante el Romanticismo y de la que, aun con todo su racionalismo antiromántico, el serialismo era heredero.

Otro ejemplo, casi al azar (como corresponde a este capítulo): en una composición como *Gesti*, para flauta dulce sola, de Luciano Berio, la partitura consiste en un ritmo escrito convencionalmente. El intérprete debe, mientras lee ese ritmo con la boca (el aire y las articulaciones), mover los dedos como si estuviera tocando una obra barroca a elección entre varias sugeridas por el compositor. Según la velocidad con la que el intérprete toque y la obra que haya elegido, los puntos de sonido o de silencio, entre otros aspectos, coincidirán con distintas partes. La composición es, más bien, una especie de cerradura por la que se espía otra música y lo que suene finalmente dependerá de las decisiones del intérprete acerca de cómo colocar esa cerradura, ese diseño de recorte. La obra, por lo tanto, nunca sonará de la misma manera.

Hay infinidad de ejemplos posibles –desde obras en las que lo que se oye depende de los desplazamientos de quien escucha hasta otras en que, como en el *Concierto para piano y orquesta* de John Cage, los instrumentistas elijen lo que tocan, cada uno por separado, entre una variada gama de posibilidades – y muchos de ellos incluyen el pedido de acciones teatrales por parte de los intérpretes, lo que también desembocaría en una tendencia con peso propio dentro de la música creada a partir del siglo XX.

Pero lo interesante es cómo, más allá de las distintas formas en que se plasmó esta corriente, lo que entra en discusión con ella es la idea misma de obra. Cómo son puestos en tela de juicio los hábitos tradicionales del concierto, tanto de la ejecución musical como de la audición. Parecería que el compositor abandona el lugar autoritario de demiurgo, de organizador supremo del hecho artístico, en favor de formas de interpretación y audición más comprometidas. En muchos de estos casos la obra existía por única vez en cada ocasión, compuesta –o terminada de componer a partir de algunas indicaciones o estímulos del compositor – en ese momento y, en algunas ocasiones, por el mismo oyente, que era el primero (y el único) en escuchar juntos determinados eventos sonoros y, por lo tanto, en poder establecer relaciones entre ellos (o sea, en componerla).

Los cuestionamientos más frecuentes del sentido común con respecto a estas experiencias tienen que ver –igual que con el happening o con las performances plástico-teatrales– con el hecho de si pueden o no ser llamadas música. Y es que esta concepción del arte conmueve la mayoría de los presupuestos que lo constituyen, acuñados durante la tradición occidental.

En primer lugar, la idea de dificultad técnica asociada con la de valor estético. Este tipo de obra podría ser ideada –y en muchos casos interpretada– por cualquiera y, por lo tanto, no habría en ella ninguna clase de valor. En segundo lugar, lo que entra en conflicto es la concepción de la obra artística como expresión de sentimientos profundos de una individualidad (el artista compositor), eventualmente en relación dialéctica con los sentimientos profundos de otra individualidad (el artista intérprete). Y es que la obra aleatoria o indeterminada, como mucho del arte creado en el siglo XX y aun después, se ocupa de discutir y de poner en escena la propia naturaleza del hecho artístico y sus convenciones.

En ocasiones, estas obras excluyen, desde su propia concepción, gran parte de los supuestos aceptados por el sentido común. No pueden ser grabadas en disco, no se justifica su incorporación a un repertorio, a veces tienen valor solo dentro de un contexto especial y en una única ocasión. En rigor, se oponen de una manera tan contundente a las ideas tradicionales (románticas) de obra y de autor, que directamente no existen como tales.

Otra de las nociones que habitualmente son puestas en juego por esta modalidad de creación es la de la función estética como intrínseca al objeto. De hecho, hay casos en que lo que define a una obra como tal es su contexto. La inclusión en un concierto de una combinación aleatoria de receptores de radio funcionando al azar, por ejemplo, es lo que la convierte en obra artística, de la misma manera en que un museo o una exposición de artes plásticas confiere automáticamente valor artístico a lo que allí se expone. Ámbitos fuertemente legisladores acerca del arte, como los conciertos, el disco o determinados centros académicos, tendieron a ocupar en el siglo XX el lugar que hasta entonces había tenido el ceñirse a un conjunto de reglas precisas y fijadas de antemano. Si todavía en los comienzos del siglo XX podía hablarse de arte, hasta cierto punto, como de lo que cumplía con las buenas reglas de composición, la situación indudablemente cambió. Siempre había habido instituciones capaces de regular y dictaminar acerca de lo que la sociedad de ese momento y lugar llamaba arte, pero, en este caso, pasaron a ser, directamente, las únicas determinantes de la función estética de un hecho en particular.

Una tela vacía no tendría ningún funcionamiento artístico en una casa de insumos para artistas plásticos. Sin embargo, el solo hecho de colgarla en la pared de un museo o exposición le

conferiría el poder de dialogar con la tradición. Y, de alguna manera, de expresar lo que el pintor se negó a pintar. Puesta en relación con una expectativa –que esté pintada, por ejemplo– el hecho de estar vacía le confiere un significado particular. De la misma manera, combinaciones de fuentes sonoras que bien podrían encontrarse en la vida cotidiana, diseñadas por un autor y puestas en situación de concierto pasan a tener un funcionamiento tal que las define como obras.

Un ejemplo notable de esta capacidad de las obras artísticas para hacer teoría, para discutir cuestiones del ámbito de lo especulativo, es 4' 33", una composición de 1954 concebida por John Cage. Allí, simplemente, un pianista (aunque en realidad la obra está pensada para cualquier instrumento o ensamble) se queda en silencio, sin hacer nada, durante el período pautado por el título: cuatro minutos y treinta y tres segundos. La obra es lo que sucede en la sala mientras tanto y es una clase de composición que basa su funcionamiento en el factor sorpresa (por lo que excluye automáticamente el volver a ser presentada) y que difícilmente podría ser grabada en disco (y tener algún interés). La cantidad de tiempo de silencio es, obviamente, arbitraria y el mismo Cage se ocupó de argumentar a favor de esa arbitrariedad, como único resguardo posible del intento de racionalización. Tiempo después, el autor aseguró que no volvería a componer esa obra de la misma manera: la pautación del período de silencio le parecía algo demasiado rígido y en ese momento, decía, «seguramente, optaría por algún método relacionado con el azar».

Resulta evidente que en casos como este hay poco en común con los hábitos de circulación y recepción de la música consolidados durante el Romanticismo. Y, dirían muchos, hay poco que pueda ser llamado música. Sin embargo, la fuerza revulsiva, la capacidad para forzar la reflexión acerca de aspectos teóricos (a qué se llama arte, qué es el sonido y qué el silencio, la existencia o no del silencio absoluto) sumada al efectoconcientizador sobre la percepción del sonido, la convierten en una obra indudablemente importante, aunque con una importancia de una naturaleza radicalmente distinta de la de una obra de concierto tradicional, aun de una obra de concierto sumamente disonante.

Si Stockhausen, entre muchos compositores europeos, o Mauricio Kagel, trabajaron con el azar y con las acciones teatrales como parte del material dispuesto para una obra, Cage y el grupo de norteamericanos que actuaron bajo su influencia fueron quienes, sin duda, llevaron esta tendencia



hasta sus últimas consecuencias y lograron despojarla del lugar de ornamento o efecto, convirtiéndola en estética. Para los europeos, el azar, la indeterminación de parámetros o la inclusión de elementos extramusicales en la composición era uno de los tantos recursos posibles a la hora de concebir una obra. Para Cage, implicaba todo un sistema de pensamiento acerca del arte. El uso de elementos situados dentro del encordado del piano –piano preparado– para convertir al más tonal [37] de los instrumentos en una especie de gigantesca batería, en muchos casos imprevisible cuando los elementos no se fijaban y se dejaban rebotar libremente, la utilización del tiempo como una dimensión palpable del hecho musical y de la repetición como un recurso –paradójico– para abolir en el oyente la sensación de direccionalidad (de una manera heredada, en algún aspecto, de Satie), o los dados y el I-Ching entendidos como formas de despersonalizar las decisiones, hablan ya no de una música distinta u original, sino de todo un paradigma artístico nuevo acerca de qué es lo que se llama música y cuáles son las formas de composición, recepción y circulación social que esta nueva poética demanda. Es más, la propia concepción del hecho musical obstaculiza, en algunos casos hasta el impedimento, cualquier clase de circulación. (¿Podría haber grabaciones de obras en que el tránsito por un ámbito con distintas fuentes sonoras es lo que define la estructura de la obra? ¿Puede pensarse una reunión de melómanos discutiendo acerca de las virtudes y defectos de distintas versiones de 4' 33"?). Cage critica con sus obras el concierto como institución, el culto al intérprete, el disco y los hábitos de los melómanos, y lo hace de una manera tan radical que sus obras no pueden entrar en esos ámbitos.

Por otra parte, el ideal del sonido aislado, puro, en sí mismo, como un punto en el vacío, que podía rastrearse en la estética heredera de Anton Webern, solo llegó a plasmarse en algunas composiciones de Cage y Feldman, aunque no necesariamente aleatorias, en que los períodos de silencio entre eventos sonoros son tan grandes que, efectivamente, impiden cualquier memoria de lo que ya sonó y obstruyen seriamente las lecturas horizontales o direccionales. Es casi imposible allí relacionar un sonido con otro y, en ese aspecto, tal como había sucedido con Ives, volvió a ser Estados Unidos el lugar desde el cual, por afuera o, por lo menos, con un desplazamiento fuerte con respecto a la tradición, se plasmaba aquello que los europeos venían buscando desde la tradición.

En relación con este aspecto resulta interesante lo escrito por el propio Cage en *Silence*, publicado originalmente en 1961, cuando reconoce los méritos como pionero de otro de los experimentalistas estadounidenses de la época, Christian Wolff: «Ahí donde la gente sentía la necesidad de pegar los sonidos para lograr una continuidad, nosotros sentíamos la urgente necesidad de deshacernos de esa goma de pegar para que los sonidos fueran ellos mismos, Christian Wolff fue el primero en hacerlo. Escribió algunas piezas verticalmente en el papel pero recomendaba que se las interpretara horizontalmente, de izquierda a derecha, como es la convención. Más tarde descubrió otros medios geométricos de liberar su música de la continuidad intencional».

El experimentalismo norteamericano –que, como se verá más adelante, fue nuevamente protagonista en los setenta y ochenta– tuvo el efecto de lograr que, a partir de él, el hecho musical no pudiera volver a ser pensado como en el pasado. Aun para quienes no adscribieron claramente a esta tendencia, incluso en Estados Unidos, la sensación fue la de haber tocado un límite, la de una frontera definitiva en la manera de entender la creación.

## Capítulo 10

# ÓPERAS, OPERETAS Y COMEDIAS

La ópera, como género diferenciado y con características propias, nace con la burguesía. Y algunos dirían que muere con ella. Ligada en sus comienzos a los nobles y mecenas que, fuera de la corte, en los finales del siglo XVI, se relacionaban con las ideas filosóficas y estéticas de la vanguardia de entonces, su desarrollo y cénit acompañan al de ese grupo social, crecido en el burgo, en el que mercaderes, profesionales e intelectuales compartían el gusto por esa nueva forma de expresión. Una forma en la que el artificio escénico, las voces e instrumentos y, sobre todo, una música concebida de acuerdo con la teoría de los afectos, en boga en ese entonces, según la cual cada parámetro musical guardaba una relación estrecha con un afecto en particular –cólera, piedad, amor, odio, angustia, agitación–, contribuían a que se convirtiera en hechos la visión humanista que el Renacimiento tardío tenía de los viejos ideales griegos acerca del arte (que la música fuera vehículo para la palabra y que todo confluyera en una suerte de arte total).

Y durante todo el tiempo en que ese grupo, que poco a poco se consolidaría como una burguesía poderosa, fue el más dinámico de la sociedad, la ópera se convirtió, sin dudas, en el género en el que sucedían la mayor parte de las novedades; el lugar obligado para cualquier compositor que se considerara de importancia y el reflejo más acabado de los ideales artísticos del momento, llevados hasta sus últimas consecuencias.

Si durante el siglo XIX, entonces, la ópera florece, al mismo tiempo sus logros se cristalizan (y hasta se esclerosan) junto a los del estrato social que la sustenta; el dinamismo disminuye, las novedades se tornan clichés y el género va convirtiéndose, en muchos casos, en una caricatura de sí mismo.

Ya en el siglo XIX, muchas de las mejores expresiones del género se plasman dentro de esa tradición pero, al mismo tiempo, en contra de ella. O, por lo menos, contra sus características más obvias y cercanas al lugar común. En todo caso, nada demasiado alejado de lo que sucede con el arte en general, donde la creación puede medirse en la distancia existente entre la convención –la retórica de cada género– y la obra. Haydn, Mozart, Beethoven, Berlioz, Schumann, Weber y, obviamente, Wagner fuerzan las formas existentes, tratan de darles características propias, capaces de dotar nuevamente de significado lo que, en muchos casos, se había convertido en palabra vacía.

Pero es en el siglo XX donde, en el centro de una crisis general de valores estéticos –y no solo estéticos–, la ópera es vista por los compositores, cada vez más, como el lugar de la reacción. Como el género conservador por excelencia. Si bien no llega a tener un desarrollo musical con características propias –de hecho, las óperas compuestas a partir del siglo XX, lejos de establecer pautas propias, comparten las normas estilísticas establecidas en los otros géneros–, se hace necesaria una mínima descripción de su evolución, sobre todo por su concepción de lo escénico, por la nueva relación que la ópera establece con el texto literario y por el hecho de entroncarse, aunque lateralmente y nunca de manera plena, con una tradición de consumo diferenciada.

Si bien es cierto que gran parte de la ópera parece refractaria a los nuevos lenguajes que van surgiendo en el siglo XX, también puede verse que varios de los logros más acabados de estos lenguajes se dan, justamente, en el terreno de la ópera. Por un lado, los herederos del Naturalismo literario y del Romanticismo musical siguen, como si nada hubiera sucedido, componiendo reciclajes de Verdi, mientras en otros lugares se estrenan obras como *La consagración de la primavera* de Stravinsky o *Pierrot Lunaire* de Arnold Schönberg. Por otro lado, empezando por *Tristán e Isolda* de Wagner, como se ha visto, ya en la segunda mitad del siglo XIX se había planteado una revolución musical gestada dentro de la ópera y que tendría consecuencias fundamentales para el arte a partir del siglo XX.

Además, en el anatema de reaccionaria, caído particularmente sobre la ópera italiana de principios del siglo XX, pagan, también, justos por pecadores. Tal es el caso de Giacomo Puccini, compositor admirado, entre otros, por Arnold Schönberg. Si bien nadie se atrevería a catalogar a Puccini

como vanguardista, lo cierto es que su música no podría haber sido escrita en otro momento que cuando lo fue y que, sin identificarse con ella miméticamente, usó a la vanguardia cada vez que le sirvió.

Eventualmente, para Puccini, la tonalidad o la atonalidad, el uso de pasajes modales o recursos politonales son, simplemente, cuestiones de efecto, ceñidas a las necesidades dramáticas. En ese sentido, debe vérselo como el verdadero creador de los conceptos de música para la escena que regirían, particularmente, al gran heredero de la ópera en el siglo XX: el cine. La manera en que Puccini reemplaza texto por pasajes musicales en *Tosca*, el modo en que, con un estilo que se adelanta a Hitchcock, es capaz de anticipar la acción con el sonido (baste como ejemplo, en *La Bohème*, el tema de Mimi, cuando ella aún no ha aparecido en escena, y Rodolfo les comunica a sus amigos que se quedará en la buhardilla) lo sitúan como un operista firmemente basado en la tradición veridiana pero esencialmente moderno y, en muchos sentidos, visionario. Gian Carlo Menotti aparece como el continuador más claro de esta tendencia y en obras como *El cónsul* (1950), con su modernismo jugado siempre en función de la acción teatral – él es, también, el autor de sus libretos –, consigue una obra tan alejada de las vanguardias de la época como potente y, a pesar de todo, original.

La genealogía wagneriana es, no obstante, la que mejor puede rastrearse en el siglo XX. Son obvias sus derivaciones en *Salomé*, *Elektra* y *La Mujer sin Sombra* de Richard Strauss y en *Wozzeck* y *Lulu* de Alban Berg pero, también, a través de su influencia en la deliberadamente antiwagneriana *Pélleas et Mélisande* de Debussy (una ópera impensable sin el *Tristán* como referencia), en *El castillo de Barba Azul* de Béla Bartók, *Intolleranza* 1960 de Luigi Nono o *El Gran Macabro* de György Ligeti.

La manera en que las distintas tendencias a partir del siglo XX procesan la tradición de la ópera puede individualizarse en dos aspectos. Uno es el musical, donde los compositores buscaron encontrar lenguajes expresivos –o, situándose en contra, con la tradición in absentia, lenguajes antiexpresivos, como en el *Oedipus Rex* de Stravinsky– distintos al melodismo acuñado por los italianos y al ya caduco recurso de la disonancia (que mal podía significar tensión o conflicto dramático situado en un contexto disonante), y donde surgió, casi como un género aparte, la ópera de cámara. Allí, con grupos instrumentales pequeños y

heterogéneos, se plasmó uno de los ideales sonoros de ese siglo, más propenso a la diferencia tímbrica que al empaste.

Otro aspecto fundamental es el referido a los textos, donde la búsqueda se centró en la revalorización de lo literario. Auden, Huxley, Henry James, Jean Cocteau, Boris Vian, Wedekind, Poe (Debussy siempre soñó componer una ópera con La caída de la Casa Usher) aparecieron como objeto del interés de diversos compositores y, si algo puede asegurarse acerca de la ópera contemporánea, es que una de las mayores y más constantes preocupaciones de sus autores es la de evitar las viejas historias de amores ideales enfrentados a tentaciones terrenas, con traiciones a tronos diversos como trasfondo y la muerte como única posibilidad de redención.

Si en algún sentido el interés de épocas anteriores por la ópera se desplazó hacia la música de cámara – en parte por necesidades económicas, por las imposiciones del mercado y por la dificultad para montar óperas nuevas y que estas sean aceptadas por los grandes teatros–; si la pretensión de un arte total, tan afín al Romanticismo, se vio socavada por el relativismo, el fragmentarismo y la reivindicación de los géneros menores; si, en definitiva, el público que alentaba los estrenos, que buscaba nuevas emociones, nuevas vivencias estéticas y nuevas historias en nuevos lenguajes fue limitándose al gusto por la frecuentación de los viejos títulos ya conocidos y queridos, a pesar de todo, la ópera siguió siendo –tal vez, justamente por todo eso, incluso más que antes– el gran desafío para los compositores.

Es cierto que, a diferencia de lo que sucedía antes, las obras emblemáticas del presente, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, deben buscarse en otros géneros. Pero también es cierto que casi ningún autor de importancia resistió la tentación de escribir por lo menos una ópera. Las hay dodecafónicas, como Lulu de Berg, y minimalistas, como Einstein en la playa de Philip Glass o Nixon en China de John Adams. Las hay místicas, como el San Francisco de Asís de Messiaen, y las hay políticas, como Intolleranza 1960 de Nono. Se han escrito óperas acerca de la imposibilidad de la ópera, La vera storia de Luciano Berio; y óperas fuertemente dramáticas y notablemente funcionales desde el punto de vista teatral, en la mejor tradición del realismo del siglo XIX, Peter Grimes, Billy Budd o la notable ópera de cámara The Turn of The Screw, las tres de Benjamin Britten; óperas de un simbolismo críptico, como El Ángel de Fuego, de Sergei Prokofiev, y óperas testimoniales, como El Cimarrón, de Hans

Werner Henze, basada en el libro documental de Miguel Barnet, en el que un esclavo cuenta desde su perspectiva la independencia cubana de España y el comienzo del dominio estadounidense. Óperas gigantescas y óperas brevísimas, paródicas y solemnes, humorísticas y carentes de cualquier cosa que se parezca al sentido del humor, interesantes y aburridísimas, óperas a favor de la ópera y óperas en contra de la ópera. Y lo cierto es que todo parece indicar que, mientras haya teatros, libretistas, músicos, directores de escena y cantantes, agonizante o floreciente, rebelde o afincada en las estéticas dominantes, triunfante o resistiendo en pequeñas salas como catacumbas, seguirá existiendo. Y, en cualquier caso, una lista de lo más importante sucedido en la música de siglo XX no podría obviar, además de a las óperas ya mencionadas, al Moisés y Aaron de Schönberg (1932), a El niño y los sortilegios y La hora española de Ravel, al Prometeo, tragedia dell'ascolto de Nono (1984), al Laborintus II de Berio (1965), a la dramáticamente impactante Los demonios de Loudon de Krzysztof Penderecki (1969), o a la intensamente poética Orestia, compuesta en 1987 por Iannis Xenakis. Heredera del Singspiel u ópera popular alemana, que incluía diálogos además de música (La flauta mágica de Mozart y Fidelio de Beethoven son buenos ejemplos de cómo se buscó en el pasado jerarquizar este género) y de la ópera comique francesa, la opereta y su sucesora estadounidense, la comedia musical, tuvieron también un desarrollo importante en el siglo XX –en un sentido tal vez mucho más importante que el de la ópera, ya que se trata de géneros que alcanzaron su punto mayor de desarrollo durante ese siglo– y, si bien en los aspectos musicales no aportaron grandes novedades, como espectáculo integral lograron resultados sumamente significativos.

La opereta vienesa, al igual que la zarzuela española, guardó, en todo caso, un nivel de cercanía mucho más evidente con sus orígenes populares que el de algunas comedias norteamericanas, particularmente en su versión cinematográfica, que no temieron a cierto experimentalismo. La tradición diseñada allí por Gershwin o Rodgers puede rastrearse, aunque llevada mucho más lejos en cuanto al grado de especulación con el lenguaje musical, en casos como la banda sonora compuesta por André Previn para el episodio Ring Around The Rosy, incluido en la película de Gene Kelly Invitation to the Dance (1956) y, sobre todo, en West Side Story, de Leonard Bernstein (que en su obra clásica no logró plasmar un discurso demasiado coherente), un ejemplo notable de eclécticismo compositivo, una tendencia que en Estados

Unidos tuvo gran predicamento y se continúa actualmente en figuras como la de John Corigliano. Allí aparecen desde citas a folklores centroamericanos hasta ruidismos a lo Varèse, jazz orquestado en el modelo de lo que en esa época se llamó tercera corriente, fugas y contrapunto de cuño clásico y un sentido impresionante del color orquestal concebido como material.



## Capítulo 11

# LAS SOLUCIONES ORIGINALES

El compositor y ensayista argentino Juan Carlos Paz consideraba la capacidad de un compositor para generar escuela, para señalar rumbos que pudieran ser seguidos por otros, como uno de los elementos fundamentales a la hora de distinguir a los autores importantes de los otros. Sin embargo, el interés de la obra de un compositor para un oyente hipotético no siempre sigue los mismos carriles. Sobre todo cuando el paso del tiempo hizo que los motivos políticos o de barricada perdieran vigencia.

A lo largo del siglo XX –mucho más que en épocas anteriores como consecuencia de la liberación de una estética única y obligada– varios autores actuaron por fuera de las escuelas constituidas o, partiendo de ellas, conformaron lenguajes personales que las terminaron excediendo ampliamente. Ya se ha dicho que mal puede hablarse, por ejemplo, de una escuela impresionista cuando esta caracterización alcanza –y a duras penas– a un solo compositor. Así, aunque Maurice Ravel, por lo menos en sus comienzos, puede asimilarse al estilo de Claude Debussy, su particular uso y reciclaje de formas clásicas, lo colocan en un casillero aparte. Autor de una obra autorreferente en extremo, como es el Bolero, en que la orquesta no hace otra cosa que hablar sobre sí misma y, casi como un chiste, la única novedad que no pertenece al ámbito de la orquestación –una modulación a otro centro tonal, uno de los recursos básicos de desarrollo durante todo el siglo XIX – aparece al final, Ravel, en realidad, es más bien un objetivista –a la manera de Stravinsky aunque por otros medios – que tomó, entre otras cosas, algunos de los gestos melódicos de Debussy. Su Sonata para violín y cello, sus pequeñas óperas El niño y los sortilegios y La hora española, la obra para piano y las transcripciones para orquesta que hizo de casi todas ellas – particularmente La tombeau de Couperin, en que aparecen expuestos los rasgos arcaizantes, neoclásicos– o el Concierto en Sol para piano y orquesta (en que juega con giros

melódicos que remiten a la blue note del jazz, descendiendo la tercera nota de la escala y con apoyaturas melódicas sin resolución) están entre lo más perfecto y original escrito en el siglo XX, aunque no hayan generado escuela alguna.

Otro caso similar, no por su estilo sino por su relativa marginalidad y por la manera en que su propia perfección clausuró cualquier posible herencia, es el de Béla Bartók. Influidos por Debussy y por Richard Strauss en su juventud, a partir de sus investigaciones sobre el folclore húngaro y rumano, comenzó a desarrollar una suerte de folclore imaginario, atravesado por una notable escritura contrapuntística y por un sentido formal de gran rigor.

No se trataba, desde ya, de transcripciones textuales, sino de una especie de reescritura de los rasgos esenciales del folclore. Un lenguaje melódico modal, diatónico, que escapaba a las reglas de la tonalidad funcional y que podía llegar a ser fuertemente disonante en sus relaciones verticales junto con ritmos irregulares y frases asimétricas, más un trabajo obsesivo alrededor de la forma y las relaciones matemáticas entre secciones, conformaron un idioma musical altamente individual.

Sus seis Cuartetos para cuerdas funcionan, en ese sentido, como antes los de Beethoven, como una especie de relato cerrado, en el que es posible leer la evolución de su estilo. Un estilo que aparece llevado hasta sus últimas consecuencias en la Música para percusión, cuerdas y celesta (1936), donde desde la simétrica fuga inicial, que cumple rigurosamente en su desarrollo con la relación áurea y que, a pesar de no sonar tonal en absoluto, empieza y termina en la misma nota (un la) o las antífonas –dos grupos orquestales opuestos entre sí– del segundo movimiento, queda claro que se trata de una obra originalísima y de una gran potencia estética. Ya en la temprana ópera El castillo de Barba Azul (1911, una especie de reescritura oscura y fuertemente simbolista del Pélleas et Mélisande de Debussy) aparecían, por otra parte, algunos de estos rasgos, que serían evidentes, también, en obras como la Sonata para piano y la Sonata para dos pianos y percusión.

Situado en el origen teórico de la vanguardia serial, el caso del francés Olivier Messiaen (1908-1992) también es llamativamente atípico. Su Modes de valeurs et d'intensité, al derivar unos parámetros de otros, fue fundante de toda una línea de trabajos que se plantearon la predeterminación como un objetivo. Sin embargo, Messiaen nunca fue un compositor serial; abandonó rápidamente sus intentos en el sentido de la

predeterminación de los parámetros de una composición y sus preocupaciones –concomitantes con su misticismo católico– pasaron por lugares muy diferentes: la relación del tiempo y el espacio y la persecución de una especie de tiempo musical sin tiempo, con el uso de ritmos que disolvieran la sensación de acuciante dirección obligatoria fijada por la tradición occidental y escrita, los cantos de los pájaros (que se dedicó a investigar, pautar y tomar como base de sus propios patrones rítmico-melódicos) y una exploración consciente y exhaustiva de los usos posibles de la modalidad. Podría decirse que su influencia como teórico –fue maestro, entre otros, de Boulez y de Stockhausen y uno de los pocos que, en la Europa de posguerra, transmitió las enseñanzas de Schönberg– fue mucho mayor que la de su propia música. Y es que, paradójicamente, las obras más personales –en su caso, el formidable Cuarteto para el fin del tiempo, la Sinfonía Turangalila, Chronochromie o Oiseaux Exotiques, tienen siempre una cualidad vital. Es imposible que otra obra esté influida por ellas sin ser igual a ellas. Las composiciones de Messiaen, verdaderamente, no tienen continuación posible y sin embargo –o tal vez a causa de ello– son altamente representativas de los modos de pensar la música a lo largo de siglo XX.

Una situación parecida es la del italiano Giacinto Scelsi (1905-1988), quien por fuera de las escuelas, más amigo de poetas como Pierre-Jean Jouvé que de otros músicos, no siempre bien considerado por sus colegas o a veces estimado en exceso, desarrolló un trabajo fundado en la propia materia sonora mucho más que en la vieja cuestión de las alturas. Una mayoría de composiciones para instrumentos solos o para pequeñas combinaciones, la exploración de las posibilidades de emisión de la voz y una cualidad rítmica fuertemente emparentada con tradiciones orientales configuraron un estilo original, en muchos sentidos inimitable, pero, al mismo tiempo, bastante influyente sobre todo para las nuevas generaciones.

Dentro de la línea derivada del serialismo europeo, tanto Boulez como Stockhausen conformaron estilos propios y potentes. El primero, con una utilización del ritmo que lo alejó desde el principio de los lugares comunes del puntillismo serial y con un sentido de la orquestación heredero del de Debussy, que, con el uso de recursos como la interacción de instrumentos midi con computadoras –por ejemplo, en su ... explosant-fixe..., concluida en 1993– se amplió en el aspecto de una noción casi sensual del color. El segundo, una de las mentes más inquietas del siglo, que fue del serialismo más ortodoxo y de la aleatoriedad más

iconoclasta hasta una especie de ritualismo de la vibración en sí misma, de características fuertemente dramáticas, en que la presentación –como en su Cuarteto para instrumentos de cuerda situados en cuatro helicópteros, estrenado en 1997 –, entendida como gesto radical, tiene una función esencial.

La forma de trabajar la escritura para cuerdas o para voces de las obras del polaco Krzysztof Penderecki en los años cincuenta y sesenta –su Pasión según San Lucas, el Cuarteto para cuerdas (que fue utilizado como música incidental en la película El exorcista) o el Treno para las víctimas de Hiroshima–; las notables composiciones de Witold Lutoslawski (otro autor nacido en Polonia), y la impactante coherencia del húngaro György Ligeti marcan una suerte de manera europea-oriental de entender los cambios estéticos del siglo. Con sus matices y diferencias, en los tres casos el componente expresivo resulta altamente significativo.

Si Penderecki abandonó en los años setenta el lugar que se había ganado con las composiciones anteriores, y se abocó a una especie de neorromanticismo mahleriano, Lutoslawski, a partir de un uso sumamente personal del serialismo, llegó a una suerte de estética de contrastes rítmicos y tímbricos entre bloques, con características fuertemente expresivas, que mantuvo hasta su muerte, en 1994. Ligeti, aún activo, es posiblemente quien aparece con mayor claridad como ejemplo de la idea del compositor a la manera del siglo XIX. Es decir del autor de gran arte, del que es capaz de desarrollar a lo largo de su vida una obra que sea, a la vez, un manifiesto. Una apuesta que, relacionada con muchos de los aportes de las escuelas dominantes –algunos, incluso, fueron introducidos por él– tiene en su figura rasgos de originalidad avasallante.

Un primer período, casi secreto, de obras compuestas en Hungría y bajo la fuerte influencia de Bartók; una segunda etapa, relacionada con su radicación en Austria, en la que logró plasmar una poética de los volúmenes sonoros (en obras como Lux aeterna y Aventures, para coro, Volumina, para órgano, el Concierto de cámara para 13 instrumentos y el Doble concierto para flauta, oboe y orquesta), y un tercer momento, en que a partir de estímulos heterogéneos, como su fascinación por la literatura de Jorge Luis Borges, por la pintura de Escher, por la música centroafricana y por la intrincadísima polirritmia de las piezas para piano mecánico de Conlon Nancarrow –un estadounidense ermitaño y genial, que se radicó en México hasta su muerte, en 1997–, por nombrar algunos, diseñó un estilo inconfundible, en que los

mi crodesplazamientos rítmicos juegan un papel fundamental, que se articula en sus Estudios para piano –de los que completó dos libros, con un tercero en proceso–, en el Trío para corno, violín y piano y en el Concierto para piano. Otro autor de fuerte personalidad es el italiano Luciano Berio, quien participó lateralmente del serialismo, de las corrientes que incorporaron lo aleatorio y del teatro musical, pero, en todos los casos, con rasgos sumamente originales. Su trabajo con el material sonoro a partir de la consciencia de la carga histórica de ese material, lo que

va mucho más allá de la simple cita (en la Sinfonía), la recuperación de rasgos esenciales, alejados de cualquier perspectiva pintoresquista, de las músicas populares (en Folk Songs o en sus arreglos de canciones de los Beatles), la potencia de Coro o la descarnada poesía de sus Secuencias para voz e instrumentos solos, lo sitúan como un referente obligado a la hora de recorrer lo más importante producido en el siglo XX. También un italiano, Luigi Nono (1924-1990) fue capaz de dotar al serialismo de una carnadura y un poder expresivo únicos en composiciones como *Il canto sospeso* (1955-1956) pero, en su último período, en obras como *La lontananza nostalgica utopica futura* (1988-1989), *Hay que caminar soñando* (1989), *No hay caminos, hay que caminar...* Andrei Tarkovskij (1987) –en ambos, casos el título original es en español– o *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili* (1984), llega a un nivel de poesía, de pureza y de libertad quizá único en la segunda mitad del siglo XX. Allí, podría decirse, el sonido es él mismo y solo eso y quien escucha se ve sumergido en una especie de experiencia hipnótica, en una concientización acerca de la materia y el espacio sonoro en que el objeto va definiendo sus propias leyes a medida que transcurre y, en gran parte, debido al trabajo al rededor de los umbrales de percepción.

## Capítulo 12

# LA MÚSICA POPULAR PARA SER ESCUCHADA

El siglo XX produjo cambios tecnológicos con un ritmo creciente. Como siempre, la cuestión acerca de la incidencia de la estética en los cambios sociales y tecnológicos o de estos en la estética es insoluble. Pero lo cierto es que, si resulta impensable la música electroacústica sin los avances primero en la grabación del sonido y luego en su sintetización por frecuencia modulada, también resultan inconcebibles la transformación del mercado de consumo de la música, la aparición de nuevos géneros e, incluso, la consolidación de patrones de interpretación que terminarían definiendo todo aquello que hoy se conoce globalmente como música clásica –a pesar de la poca precisión del término– sin la existencia de la radio y del disco.

Si hasta el siglo XIX la música de autor, la que se componía con el expreso fin de que fuera escuchada –es decir, prescindiendo, por lo menos como función primaria, de usos incidentales– estaba circunscripta a la interpretación en vivo –muchas veces en una única ocasión– y al círculo de íntimos (en general, colegas, intelectuales y seguidores incondicionales) que participaban de esa audición, la situación no volvería a ser la misma a partir de la aparición de los medios masivos de comunicación.

La cristalización de la idea de repertorio, es decir, las obras del pasado que merecían seguir siendo interpretadas y oídas, y, sobre todo, la ampliación del universo de receptores posibles hasta abarcar, en la actualidad –por lo menos idealmente–, a la casi totalidad de los habitantes del planeta llevarían a cambios fundamentales, no solo en la manera de hacer y de escuchar música, sino, incluso, en el concepto acerca de a qué se llamaría música. En particular, por primera vez en la historia el término popular pasaría a designar algo distinto a la cualidad de popularidad. Definiría algo diferente a aquello hecho (y consumido) por el pueblo.

Hasta la irrupción del disco y de la radio, la música popular era, efectivamente, eso: lo que se cantaba, se tocaba y se bailaba en el ámbito popular, fuera este urbano o rural. Lo popular, en todo caso, definía más una manera de hacer que un objeto en sí. La tradición oral, la improvisación, las maneras de interpretación ceñidas a parámetros no escritos pero bien conocidos por la comunidad tendían a ser lo que la caracterizaba. También, por supuesto, la existencia en primer plano, junto a la estética, de funciones ligadas a lo ritual, lo propiciatorio o lo social.

Cuando esta música era escrita, cambiaba de ámbito, de intérpretes y de receptores; simplemente, dejaba de ser popular. Las danzas publicadas por Tielman Susato, Michael Praetorius o Thoinot Arbeau en el siglo XVI; las colecciones de canciones irlandesas, españolas o italianas escritas por compositores del Romanticismo; las contradanzas de Beethoven o de Schubert; los ländler y valeses de autor pertenecían al lugar del entretenimiento, primero de los nobles y luego de los burgueses acomodados, pero de ninguna manera eran considerados como música popular en tanto la estilización que en algún grado era introducida en los géneros del pueblo por los compositores (o editores, que en los hechos funcionaban como transcritores y orquestadores) estaba lejos de ser entendida como un dato menor. Más bien era, justamente, el rasgo esencial.

Los autores siempre habían trabajado, con mayor o menor distancia con respecto a los modelos, con matrices populares. Pero en ningún caso esto significaba abandonar su especificidad como compositores. La música popular, claramente, era otra cosa: la que hacía el pueblo de manera anónima y, en todo caso, la que, hecha en palacio o en ámbitos de la burguesía acomodada, conquistaba popularidad, es decir que pasaba a ser hecha por el pueblo, compartiendo con las demás expresiones populares las características del saber colectivo.

El hecho de que las músicas populares (algunas de ellas) comenzaran a ser registradas en grabaciones y que estas fueran transmitidas por la radio implicó, en ese sentido, un cambio cualitativo. Por un lado, la situación hasta ese momento inédita de que una cultura tomara contacto con las expresiones de otra, sin necesidad de viajar. Por otro, la modificación definitiva en cuanto al modo de circulación y recepción. La música popular empezaba a ser un objeto predominantemente «de escucha». Una persona, sentada en su casa frente al transmisor

de radio o el fonógrafo (que después se transformarían en el receptor de FM, el tocadiscos, la bandeja láser o las emisiones musicales de la televisión, hasta llegar a la especialización actual, Internet incluida), escuchaba la música que hasta poco tiempo antes solo podía disfrutar participando in situ del hecho social del que formaba parte. De esta manera, la música popular, al mismo tiempo que comenzaba a tener entidad propia como categoría de mercado, dejaba de ser popular en un sentido estricto y de poseer algunas de las condiciones que le habían sido esenciales hasta el momento. Dicho de otra manera, comenzaba a tener, paulatinamente y cada vez más, muchas de las características que hasta ese momento habían sido exclusivas de la música artística de tradición europea y escrita.

Comienzan a aparecer autores populares; la función estética desplaza del primer plano a otras, como el baile; aparecen también cierto grado de especulación con el lenguaje –en algunos casos altísima– y los conciertos de música popular, y, si bien no en todos los casos, se desarrollan al fabetos nuevos en que lo popular, tal como había sucedido en el pasado con las colecciones de danzas publicadas para el uso de nobles y burgueses acomodados, no es más que el remoto origen a partir del cual los compositores eligen trabajar.

A lo largo del siglo persistirían las formas más ligadas a funcionalidades extra estéticas –la danza, los ritos sociales de seducción y nuevos usos como la meditación o la ambientación– al tiempo que, no siempre de manera consciente, algunos músicos buscarían –y encontrarían– formas de trascender esas funciones incidentales y de ahondar en la especificidad musical, es decir, en su posibilidad de ser escuchada con atención excluyente.

Es importante discriminar estos hechos en que se configuran estéticas nuevas y propias del siglo XX, de la modalidad (también nueva pero de características distintas) de consumo artístico de expresiones no artísticas en su origen. El disco y la radio también provocaron la circulación de músicas étnicas y folklóricas pero, en estos casos, el desplazamiento de la función estética al primer plano estuvo dado, exclusivamente, por la recepción. Es distinto, en ese aspecto, un gamelán de Bali, una vidala del noroeste argentino o el canto de guerra de un pueblo del centro de África, que las composiciones de autores que pudieran haberlos tomado como material. Y si pueden no ser diferentes en el placer que son capaces de deparar a un hipotético oyente o en su valor



estético intrínseco, sí lo son en el grado de participación en las reglas que definen el cuerpo de la música de tradición occidental y escrita. Puede argumentarse, por ejemplo, que en el jazz e incluso en el rock, es esencial la tradición africana y que lo escrito no participa más que lateralmente en sus lenguajes. Sin embargo, más allá de sus orígenes, el jazz y el rock, una vez constituidos como lenguajes –sobre todo en sus expresiones más especulativas– son sin duda discursos occidentales y, en tanto músicas de autor –y de intérprete, que es una de las formas que toma el autor en estas músicas–, y hechas para ser escuchadas, participan de gran parte de los rasgos esenciales de la música llamada clásica, sobre todo en cuanto a su función.

Es discutible cuántas y cuáles de las expresiones que circulan como «música popular» pueden –y deben– ser incluidas en este campo. En todo caso, si la categorización como populares sigue teniendo alguna clase de fundamento, radica justamente en la ambigüedad de algunos de sus rasgos. En particular, dentro del género de la canción, en que la especulación se circunscribe a pocos parámetros –uno de ellos el texto, que a pesar de su necesidad y de la manera en que participa, influye e incluso puede determinar que lo musical es, por cierto, un parámetro no musical– los límites son evidentemente poco claros. No es fácil ubicar a Carlos Gardel, Camarón de la Isla, Edith Piaf, Amália Rodrigues o Georges Brassens, por citar solo algunos ejemplos, dentro de ese conjunto complejo y muchas veces anfibio que conforma lo que el mercado identifica como música popular. Baste señalar, eventualmente, que la figura del cantante popular para ser escuchado es también una categoría propia del siglo XX, deudora de los medios masivos de comunicación y de la masificación de los modos de circulación de la cultura (el concierto, el recital, el show), que hasta el siglo XIX habían sido privativos de los estratos sociales más pudientes y de los círculos de iniciados.

Lo sucedido en los lenguajes instrumentales –más cercanos a lo abstracto y lo especulativo por su propia naturaleza– y en aquellos como el jazz, cierta clase de tango y mucho del rock posterior a 1965, en que lo vocal es concebido como instrumental o como simple pretexto para desarrollos instrumentales, provoca, en cambio, muchas menos dudas. El grado de sofisticación en el lenguaje puesto en juego, ya en la década de 1920, por algunos grupos de jazz, como los Hot Five y los Hot Seven de Louis Armstrong, las orquestas de Fletcher Henderson y de Duke Ellington, o las agrupaciones de

tango, como el sexteto de Julio De Caro o la orquesta de Osvaldo Fresedo, lleva a la conclusión de que se está en presencia de fenómenos nuevos, propios del siglo XX, en que, además, uno de sus rasgos distintivos –al igual que en la música clásica– es la demanda de la audición atenta.

No obstante, recién en los años cuarenta esta característica se pondría en escena de manera descarnada. Con los grupos de bebop, en que el baile pasa a ser secundario y llega a desaparecer, y con las orquestas de tango, como las de Carlos Di Sarli, Miguel Caló y Aníbal Troilo y, más adelante, las de Astor Piazzolla, Horacio Salgán y Francini-Pontier, con las que parte del público deja de moverse para ponerse a escuchar con atención, empiezan a aparecer las expresiones pensadas desde el principio para el concierto y el disco. Algo similar sucedería en los años sesenta, cuando The Beatles decidieran convertirse en una banda que existiría exclusivamente en el disco.

Ese gesto en que el antiguo grupo de rock'n'rollailable se asumía como productor de música que no solo podía ser también escuchada sino que se planteaba desde su origen como exclusivamente para ser oída (aunque, también, pudiera bailarse, invirtiendo la ecuación anterior) resultaría altamente significativo. Así como Piazzolla aparecería en el tango y el jazz incluiría una larguísima lista de músicos entre los que aportaron –y aportan– lenguajes propios y originales al siglo XX, el rock llegaría también a trascender su funcionalidad y a constituirse como productor de lenguajes especulativos.

La lista de músicos a los que el mercado denomina populares y que resultan significativos en el panorama de la música de siglo XX es inmensa y excede largamente las posibilidades de este libro. Cada uno de ellos merecería por lo menos un párrafo acerca de los rasgos esenciales de sus discursos y, en todo caso, todo ese capítulo demandaría un desarrollo muchísimo más amplio. Sin embargo, es necesario dejar constancia de que los usos de la armonía de pianistas de jazz como Lennie Tristano, Bill Evans, Herbie Hancock, Thelonious Monk o Keith Jarrett; el trabajo climático de un trompetista como Miles Davis; las formas abiertas de Ornette Coleman, Eric Dolphy o John Coltrane; el recurrir a la idea de montaje como principio constructivo de algunos grupos de rock ingleses como Genesis, Gentle Giant o Jethro Tull; la utilización del ruido como material y las melodías libremente atonales de King Crimson, o la corporización del timbre como objeto en sí mismo

Lograda por Jimi Hendrix son fenómenos altamente representativos del arte creado a partir del siglo XX y trascienden ampliamente las funcionalidades que, en su origen, podían ubicarlos dentro de la tradición popular. No se trata de que pertenezcan a una categoría superior. No es una cuestión de grados ni, mucho menos, de valor. Lo que sucede es que, a partir de su manera particular de dialogar con las tradiciones de sus propios géneros, incorporaron también –y lo hicieron eficazmente– el diálogo con la tradición clásica. No dejaron de ser populares, en todo caso, pero deben ser considerados, con justicia, como hacedores de parte de lo más importante sucedido a partir de 1900 en el terreno de la música para ser escuchada, un ámbito que, sin duda, comparten con «los clásicos». De lo que se trata es de géneros que dialogan de manera predominante con tradiciones populares pero absolutamente artísticas en cuanto a sus funcionalidades. Músicas que bien pueden ser definidas como artísticas y de tradición popular, a despecho de la clasificación corriente en la musicología anglosajona, que considera art music a la música clásica, folk o ethnic a las tradicionales (con discusiones acerca de qué le corresponde a cada una) y popular music a todas las demás.

## Capítulo 13

# LAS TENDENCIAS ACTUALES

Si se piensa que a finales del siglo XIX coexistían las últimas obras de Brahms con las primeras de Debussy o que, en los comienzos del siglo XVII el nuevo estilo del melodrama barroco compartía el mundo estético con la antigua polifonía eclesíastica diseñada por los maestros flamencos (de hecho, Monteverdi escribió en ambos estilos), el panorama hacia el fin del siglo XX no era distinto.

Muchos de los clásicos de posguerra seguían en actividad, o como en el caso de Messiaen, Cage, Lutoslawski o Nono, habían muerto recientemente. Y Ligeti, Boulez, Stockhausen o Berio continuaban revisando sus estéticas.

En este momento algunos de ellos aún componen (Berio murió en 2002; Ligeti, en 2006) y están, también, quienes de una u otra manera han heredado y continuado los aportes realizados por estos mismos autores en etapas anteriores. La ultracomplejidad rítmica y el racionalismo del inglés Brian Ferneyhough, por ejemplo, podrían considerarse derivados de algunas de las experiencias del serialismo integral. Están también los que buscan una especie de neorromanticismo no tonal, como el alemán Wolfgang Rihm; quienes trabajan con timbres y elementos rítmicos del rock y del jazz, como el inglés Steve Martland, el alemán Heiner Goebbels o, en alguna medida y en algunas de sus obras, el argentino Martín Matalón; están quienes, como el también argentino Gerardo Gandini, desarrollan una estética alrededor de la historicidad y la inocencia de los materiales; los que, como el húngaro György Kurtág, abordan lenguajes inmensamente expresivos, concentrados y personales, más allá de cualquier encasillamiento; quienes cultivan un eclecticismo a ultranza, entroncado con la tradición de la música para cine, como el estadounidense John Corigliano; los que, como Osvaldo Golijov, nacido en la Argentina pero incorporado a la escena estadounidense, trabajan casi como disc jockey, eligiendo lo

que necesitan de una amplia paleta de posibles objetos encontrados, que va desde el canto gregoriano a las canciones de Milton Nascimento, las músicas folklóricas de distintas culturas del mundo o la obra de Astor Piazzolla. Y, también, autores de inmensa originalidad que cultivan una suerte de poética del sonido, como Salvatore Sciarrino, o que bucean en la teatralidad de lo sonoro, como Georges Aperghis; y están los que, más allá de sus filiaciones estéticas, se destacan por su originalidad, como uno de los grandes autores de la escuela espectralista, el francés Gérard Grisey, fallecido a los cincuenta y dos años en 1998, el finlandés Magnus Lindberg o su compatriota Kaija Saariaho, surgida también del espectralismo pero capaz de encontrar un camino absolutamente propio, donde la exploración de las cualidades intrínsecas al sonido se potencia con una cierta idea de direccionalidad y, sobre todo, de expresividad.

En el centro de esta pluralidad estética, el rasgo común parece ser una libertad impensable hace unas pocas décadas, una suerte de asunción de que todo está disponible y, por lo tanto, se convierte en tradición, aun cuando pueda afirmarse que no en todos estos casos las operaciones con los materiales históricos tienen el mismo grado de compromiso y profundidad.

En los años setenta surgió una tendencia de mucho peso, por lo menos en cuanto a su presencia en el mercado. Se trata del minimalismo, que a partir de la repetición y del trabajo con variaciones mínimas, buscó por otro camino una respuesta a cuestiones similares a las que se habían planteado Cage y, sobre todo, Feldman. ¿Cómo lograr que un evento apareciera como único, despojado de relaciones contextuales? Y si la respuesta de Feldman había sido la del vacío activo real (grandes espacios de silencio) la de los minimalistas como Steve Reich, Terry Riley o John Adams fue la de lograr un vacío activo virtual y casi paradójico. Aquí, lo que produce la jerarquización de cada evento no es su aislamiento, sino su diferencia. En el medio de la repetición de ostinatos – donde además, como para despejar variables y evitar cualquier información accesorio al hecho en sí, estos son casi siempre absolutamente consonantes– se busca que cada pequeña desviación de esa norma afianzada en la recurrencia tenga el valor de un acontecimiento claramente señalado. Es posible que en esta tendencia hayan tenido influencia ciertos usos de la música electroacústica (como el loop[38]) y también que en sus orígenes hayan estado la búsqueda de una manera de decir cosas nuevas acerca del sonido que no fueran rechazadas por el público general y la preocupación acerca del supuesto divorcio

entre las estéticas más avanzadas y los receptores potenciales. Muchos de sus autores provenían de campos culturales distintos al de la música académica, como el jazz en el caso de Reich, o el rock. John Adams contó en varios reportajes públicos que mientras su generación estudiaba en las universidades, la música que se escuchaba no era la que componían Stockhausen y Boulez sino la de Jimi Hendrix y Pink Floyd. Fueron, además, los primeros en usar instrumentos electrónicos y amplificados y, si se tiene en cuenta que esta fue la única estética capaz de escandalizar a los exescandalizadores modernistas –Four Organs, de Reich, estrenada en 1970, causó un virulento rechazo de la academia, y el compositor Elliot Carter afirmó que el minimalismo «responde a la tiranía de la audiencia»–, no debería descartarse el factor generacional en la tajante reacción al lenguaje de los maestros y a toda una idea de modernidad que significó el minimalismo. Pero, independientemente de los juicios de valor que puedan hacerse sobre ellas, composiciones como En Do, de Terry Riley, Música para 18 músicos o Música para un gran ensamble, de Reich, o las óperas Einstein en la playa, de Philipp Glass, y Nixon en China, de Adams, forman parte, sin duda, del paisaje musical de la posvanguardia. Entre las secuelas del minimalismo reviste especial interés la obra del holandés Louis Andriessen, que surgió del dodecafonismo europeo de mediados de los años cincuenta, pasó por un minimalismo más o menos estricto y luego elaboró una estética propia, en que las rítmicas suelen provenir del jazz o del rock. Sus obras en colaboración con el cineasta Peter Greenaway –las óperas Rosa y Writing to Vermeer–, La Passione –escrita para voz femenina de jazz y pequeña orquesta–, Racconto dall'inferno, o La commedia, una ópera cinematográfica en cinco partes completada en 2008, señalan un camino de gran originalidad. John Adams, otro autor ligado en sus comienzos al minimalismo, también logró trascender los límites trazados por ese cuerpo estético; con un sentido teatral sumamente efectivo, un uso altamente elaborado de las superposiciones de patrones rítmicos diferentes entre sí, un gran talento como orquestador y un look general que frecuentemente remite a tradiciones populares norteamericanas –el jazz, el rock'n'roll, el ragtime, el zydeco de Louisiana o la música de los Apalaches– cada vez se aleja más de las fuentes repetitivas, explicitadas en su programática Shaker Loops, de 1978. Century Rolls (1996), un notable y atípico concierto para piano y orquesta; El Dorado (1991), para orquesta; Naive and Sentimental Music (1999) y On The Transmigration of Souls (2002), su homenaje naïf y sentimental

a las víctimas del atentado del 11 de septiembre de 2001; la Chamber Symphony, completada en 1992, y la Son of Chamber Symphony, de 2007, son algunos de los puntos más relevantes, en todo caso, de una obra que se erige como uno de los intentos más sólidos y coherentes de elaborar una estética norteamericana en un panorama en el que Europa, a pesar de la sacudida recibida de manos del norteamericano Cage (sacudida a cuyos ecos no son ajenos nombres como los de Sciarrino o Helmut Lachenmann), supo conservar por lo menos la apariencia de la hegemonía académica.

Por otra parte, existen actualmente una serie de compositores que podrían designarse globalmente como neomedievalistas o neogregorianos – algunos, no sin malicia, los llaman minimalistas místicos–, que comparten mecanismos de circulación y comercialización con la música popular (en algunos casos su música es consumida como new age o relacionada con usos como la meditación) y que pueden ostentar entre sus logros el hecho de ser mucho más famosos que cualquiera de los padres del serialismo y, por supuesto, de vender muchos más discos con sus obras de lo que ningún compositor de la segunda mitad del siglo XX vendió jamás. Algunos, como el del polaco Henryk Górecki o el estonio Arvo Pärt –para quien el minimalismo fue, también, una forma de oposición política en un medio artístico como el de la ex Unión Soviética, fuertemente reglamentado–, se han convertido en verdaderos fenómenos populares.

La situación, por otra parte, ha cambiado con el optimismo producido por la aparición del compact disc en el mercado de la industria discográfica. Entre 1980 y 2000, la cantidad de ediciones de música clásica se multiplicó de manera exponencial con respecto a los estándares del disco de vinilo. Parte de ese volumen gigantesco se debió a la reedición de los viejos registros, destinados a los compradores que querían tener en el nuevo soporte tecnológico sus grabaciones amadas. Parte del crecimiento se debió a los nuevos intérpretes, que compitieron por ocupar el lugar de nuevos conformadores del canon, en reemplazo de Herbert von Karajan, Leonard Bernstein, Karl Böhm, Vladimir Horowitz o David Oistrakh, entre otros que habían diseñado el paisaje discográfico de las décadas anteriores. Y el resto de la explosión industrial se debió al nuevo material que los sellos discográficos buscaron utilizar para escapar de la trampa mortal propiciada

por un repertorio limitado. En efecto, ¿cuántas versiones de la Séptima de Mahler, la Tercera de Beethoven o La traviata podía soportar el mercado discográfico sin fagocitarse a sí mismo?

La primera de las categorías, la de las reediciones, obviamente estaba destinada a desaparecer pronto. Una vez que los melómanos volvieran a comprarse lo que ya tenían, todo ese catálogo quedaría reducido a la categoría de referencia histórica y sus ventas decrecerían con la misma fuerza con la que antes se habían acrecentado. La segunda clase, la de los nuevos ídolos, podía crecer solo hasta cierto punto. Una vez que se tenía una –o a lo sumo dos– versiones nuevas y digitales de las obras básicas del repertorio, resultaba difícil que alguien quisiera seguir comprando, una y otra vez, las mismas composiciones. En la tercera categoría, la de los nuevos repertorios, se exhumaron, por un lado, composiciones poco transitadas de autores célebres y, también, obras de compositores antes ignorados por la industria. Apareció el fenómeno de las interpretaciones historicistas –que más allá de sus valores innegables fue una buena manera de reciclar todo el repertorio anterior al siglo XX–, aparecieron los autores de países hasta entonces marginales, los prohibidos por Stalin y, también, los que habían sido expulsados del canon alemán debido al nazismo primero y a Von Karajan después (la continuación de uno en el otro no es azarosa, en todo caso). Y, también, la música contemporánea entró en los grandes sellos. Si en las décadas de 1960 y 1970 había estado circunscripta a algunos pocos discos de las compañías grandes, sobre todo por la vía de intérpretes como el pianista Maurizio Pollini o Pierre Boulez en su faceta de director de orquesta, que imponían sus elecciones de repertorio, y a marcas sumamente especializadas, con el compact disc los gigantes de la industria –Deutsche Grammophon, Philips, Decca, Sony y Teldec–, buscaron tener sus propias colecciones de música actual e, incluso, sus estrellas, a la manera del pop. Sony inventó la Edición Ligeti, luego abandonada y retomada por Teldec, que, en realidad, también la interrumpió. Deutsche Grammophon convirtió en acontecimiento comercial el septuagésimo cumpleaños de Pierre Boulez y, más adelante, creó la serie XX-XXI, que publicó obras de este autor, de Ligeti, de Mauricio Kagel, Toru Takemitsu, Wolfgang Rihm, Magnus Lindberg y Philip Glass, entre otros, para acompañar el fin del siglo, que había convertido en canónica la idea de vanguardia, y el comienzo del siguiente. Esta tercera categoría discográfica, la de los nuevos repertorios, era la que estaba llamada a perdurar y la que tenía mejores



posibilidades de no agotarse. En principio, bien podía asegurarse que seguiría habiendo obras nuevas mientras siguiera habiendo compositores y mercado y, además, la música contemporánea era la que tenía más cantidad de obras sin registrar en disco. Sin embargo, la crisis de las otras dos categorías la arrastró con ellas.

En la actualidad el panorama es bien distinto y los sellos discográficos se encuentran abocados a tratar de vender como clásicos repertorios como la música del film *Titanic*, diversos crossover y música de los autores que más se acerquen a los rincones más alejados de la vanguardia o su apariencia.

En ese contexto, compositores como el chino-estadounidense Tan Dun, autor de una especie de música de fondo para películas ausentes, con abundantes datos de color que remiten al orientalismo, son las discretas estrellas de la empobrecida industria del disco e, incluso, de centros de la vanguardia otrora irreductibles como el programa de conciertos *Présences* de Radio France. En todo caso, luego de una tregua en que las industrias del entretenimiento y la creación contemporánea compartieron sus territorios, las cosas vuelven a ser como eran antes. Lo que sucede en los circuitos académicos no tiene casi ningún punto en común con la programación de conciertos de las grandes salas ni con las políticas de las majors discográficas, que se han retirado, virtualmente, no solo de la música contemporánea sino de toda la música clásica y que buscan con desesperación conservar las migajas de un antiguo imperio que se les escurre por la vía de Internet. Y entre lo que han dejado de tener en común está el dinero. En la última década del siglo XX, tanto los subsidios estatales como los apoyos privados a la creación y la difusión de la música contemporánea (no solo de la música, por cierto) disminuyeron en todo el mundo tornándose casi inexistentes en los países más pobres. Las programaciones de las grandes salas de concierto y las pocas ediciones discográficas de música actual (sobre todo en Estados Unidos) permiten pensar que los compositores importantes del momento son unos, mientras que las universidades y laboratorios de sonido (sobre todo europeos) hacen creer que son otros. Tal vez lo sean todos ellos o, quizá, ninguno.

Si Schönberg fue capaz de asegurar que con el dodecafonismo garantizaría para el futuro la primacía de la música alemana, si Juan Carlos Paz, a finales de 1950, podía afirmar que la única estética con posibilidad de descendencia era el serialismo y si en la década de 1970 todavía era posible

hablar de lenguajes actuales y lenguajes del pasado, hoy el panorama aparece mucho más complejo e indefinido. Sin embargo, esto sucede solo en apariencia. Es cierto que, a primera vista, parece difícil señalar el rumbo futuro y anticipar cuál –si es que es alguna– entre las estéticas en pugna logrará predominar. Pero a la luz de las fallas de los pronósticos realizados en el pasado, puede inferirse que esta supuesta confusión no es patrimonio de esta época.

La cultura, por su propia naturaleza móvil, impura, polifónica, jamás ha tenido –y en este sentido sí puede anticiparse que seguramente nunca lo tendrá– el aspecto de una superficie pulida. La sensación de homogeneidad estética, esa que permite hablar del lenguaje del siglo XV, del Barroco o del Clasicismo, solo puede lograrse con el tiempo. Y, en parte, se podría aventurar, esa imagen homogénea se debe a todos los detalles que con el tiempo se pierden irremediablemente. Hoy pueden leerse con cierta claridad los rasgos comunes del Barroco pero, a cambio, es imposible saber con exactitud, por ejemplo, los matices de las discusiones (si es que las había) entre Johann Sebastian Bach y su hijo Carl Philipp Emanuel, uno de los fundadores del Clasicismo. La situación de un oyente de esta época con respecto a la música creada a partir del siglo XX, entonces, es privilegiada. Con los límites dados por el mercado[39], tiene ni más ni menos que todo el panorama a su disposición. El futuro siempre es desconocido, pero nadie está en mejores condiciones para acercarse al presente que quien vive en el presente.

## POSDATA

Este panorama de las estéticas musicales surgidas a partir del siglo XX ha intentado, hasta el momento, la máxima neutralidad posible. Aun sabiendo que tal cosa es imposible y haciendo propia la afirmación de Karl Popper de que pretender un discurso sin ideología es ser víctima de la ideología inconsciente, este trabajo se propuso catequizar lo menos posible y prescindir, hasta el límite de lo razonable, de criterios de valoración ajenos a la significación histórica.

Pero la música, o cualquier poética de lo sonoro, es ante todo arte. Y de poco sirve el valor histórico, a la hora de disfrutar con una obra, si falta emoción estética. Cualquier caracterización que involucre la idea de valor intrínseco de la obra es, por supuesto, riesgosa. Aun así, partiendo de un acuerdo provisorio acerca de qué patrones –definidos desde ya dentro de esta cultura– son los que fijan este valor intrínseco, es importante señalar, dejando de lado cierta clase de relativismo que puede llegar a parecerse demasiado a la prescindencia, qué obras y tendencias fueron importantes en sí.

Desde un punto de vista histórico, muchos de los hechos señalados a lo largo de este trabajo podrían parecer equivalentes. En muchos casos, del señalamiento de la importancia histórica podría desprenderse la idea de que eso es lo que determina un valor estético. Desde el punto de vista artístico, sin embargo, las cosas no son exactamente de esa manera. Las reglas de la historia y las del placer son distintas y lo que hace que una obra artística sea interesante para un receptor es diferente, a veces, de lo que le da significación histórica. «La literatura es más generosa que los lectores», decía Borges en una conferencia acerca de la poesía alemana en los tiempos de Bach, para referirse, precisamente, a toda esa obra que había sido fundamental para que luego aparecieran Schiller o Goethe (la literatura) pero que ningún lector querría leer (o podría valorar). Simplificando bastante se podría decir que lo que vuelve a una obra de arte interesante para quien la recibe es la percepción que este pueda tener a través de ella – aun intuitivamente– de la relación dialéctica entre el lenguaje (la convención) y el discurso (la creación); entre la retórica y la cantidad de información nueva y, sobre todo, el registro de la manera en que esta información está distribuida a lo largo del tiempo de

duración. También hay una cierta idea de época que las músicas traducen y parte del valor que en ella encuentra el oyente es su «representatividad» de un determinado período, de una cierta cultura, de un mundo. Si bien en las últimas décadas del siglo XX y los comienzos del XXI se han ablandado las categorías y, consecuentemente, las normas de valoración, aún sigue siendo importante para el receptor escuchar en una música la época que la ha producido.

Por otra parte, no vale lo mismo, para el arte, un experimento que abrió determinadas puertas estéticas –incluso para mostrar qué caminos no debían ser tomados– (experimento muchas veces necesario y de un valor histórico innegable), que una obra artística lograda, haya sido o no experimental, y haya o no abierto puertas de cualquier clase –más allá de las puertas de la percepción, que son las que abren las obras de arte valiosas.

Mucho de lo importante históricamente, entre lo producido en el siglo XX, es, en rigor, inescuchable para cualquiera que no sea un especialista y que no posea un interés puramente académico. Todo lo producido por la generación de posguerra, que fue virtualmente hegemónico durante tres décadas, terminó resultando una línea casi estéril. Las seriales estrictas han desaparecido de discos y programaciones de conciertos, salvo en aquellos casos en que las trampas (confesadas o no) de los compositores con respecto a las reglas las vuelven interesantes. O, dicho de otra manera, siempre, en un sistema (la Fuga para Bach o Beethoven, la Forma sonata para Schumann, Brahms, Mahler o Shostakovich) lo que importa –el lugar donde la obra tiene lugar– son las trampas.

En el caso de la música concreta primero y de la electroacústica después, pasa algo similar. Quedan en la memoria aquellas que fueron escritas por músicos y no por técnicos o ingenieros, o sea aquellas en que compositores de talento recurrieron a elementos de la tecnología electrónica. Ni Varèse, ni Nono, ni Boulez, ni Stockhausen o Berio son considerados autores de música electroacústica y, sin embargo, la mayoría de las obras electroacústicas que tienen para un oyente hipotético algún valor artístico les pertenecen. Queda de ellas lo que el pop ha hecho con sus aportes, la idea de espacialización del sonido hasta un punto imposible de lograr sin su concurso y los medios que la electrónica brinda, en la actualidad, para la elaboración de gramáticas «tri di mensi onales».

Un caso aparte es el de muchas obras, sobre todo estadounidenses, de gran valor teórico, en tanto exponen, ponen en tela de juicio y reflexionan acerca de la propia naturaleza del arte. Muchas de ellas, sin embargo, incluyen en su hipótesis la crisis de la obra como tal, el vacío de las situaciones corrientes de interpretación o la impostura del concierto burgués. Y lo hacen de una manera radical, es decir que excluye la propia posibilidad de su interpretación. Muchas de las composiciones de John Cage, por ejemplo, son más para ser descritas, para saber que existen y para pensar cuestiones relativas al arte y la función estética, que para oírlas. Y esto, lejos de hablar del fracaso de estas composiciones, habla de su éxito.

Una obra como 4' 33" tuvo sentido, como ya se dijo, en una única interpretación; no admite su incorporación al repertorio en tanto una parte significativa de lo que la obra dice descansa precisamente en su sorpresa, en el hecho de que suceda por primera vez. El siglo XX, entonces, incorporó una nueva categoría: la obra musical para ser contada. Nadie sensato compraría –ni grabaría– un disco con 4' 33" –curiosamente, llegó a hacerse, pero se ignora si se cobraron derechos de autor por el registro de ese lapso de silencio–; sin embargo, es imposible desconocer su existencia y, de alguna manera, ninguna obra compuesta con posterioridad la ignora. Hoy, trabajar con el sonido es dialogar, necesariamente, con la posibilidad del silencio y trabajar con el silencio implica un saber acerca de que el silencio puro no existe y ese saber es, sin duda, una deuda con Cage. La música compuesta a partir del siglo XX, en ocasiones, no solo ha trabajado intensivamente parámetros que habían ocupado papeles secundarios en la historia de la música de tradición occidental y escrita y desarrollado el discurso desde principios radicalmente diferentes a los incorporados al sentido común, sino que diseñó –o intentó hacerlo– sus propias mecánicas de recepción. De alguna manera, además de producirse una música nueva, se pide un oyente nuevo; un receptor que se sitúe ante ella de una manera totalmente distinta a la del receptor tradicional de discos o conciertos. La conclusión es casi tautológica. La música actual, incluso la más alejada de las convenciones conocidas por el público, puede ser disfrutada pero necesita para ello de un oyente que quiera hacerlo y esto requiere, a veces, de una especie de entrega incondicional. La poética del sonido en sí mismo, de las grandes extensiones de tiempo diseñadas como espacios virtualmente desiertos, como vacíos activos en los que cada evento sonoro pueda tener la condición de único, o los frescos

hipnóticos contruidos a partir de variaciones mínimas o con la música oriental como referencia, buscan enfrentarse con la idea de temporalidad, de discurso direccional. Y el oído común, desde ya, es un oído acostumbrado a la direccionalidad. Como en las historias de iniciación o en los rituales sufi, quien quiera acercarse a alguna de estas músicas deberá dejar en las puertas del templo sus vestiduras, sus pecados y, sobre todo, su memoria. Deberá ignorar gran parte de sus nociones previas acerca de qué es lo artístico y cómo se recibe el arte y estar dispuesto a recibir una nueva clase de conocimiento.

Puede sostenerse, como lo hacía Theodor W. Adorno, que existe un oyente ideal, el experto, «el absolutamente adecuado». Este oyente hipotético, definido en su Introducción a la sociología de la música, «sería el oyente totalmente consciente cuya atención lo capta todo tendencialmente y que, al mismo tiempo, almacena todo lo que ha oído». Un oyente que, en realidad, ni siquiera coincidiría con la tipología de la mayoría de los músicos profesionales, lo que llevaría a suponer una existencia objetiva y virtual de la música, una entidad abstracta, independiente de su recepción y perteneciente al reino de las ideas. O sea, una entidad en sí aunque nadie –o casi nadie, que es lo mismo– pudiera aprehenderla. Y el oyente actual, por otra parte, es bien distinto del que Adorno observaba. La computadora personal ha reemplazado en gran medida al equipo de audio familiar, las bajadas de Internet permiten una enciclopedia casi instantánea (aunque, como toda enciclopedia, no necesariamente consultada) y las escuchas se han vuelto, en muchos casos, fragmentarias. Obras como Einstein en la playa permitían explícitamente que el público entrara y saliera cuando se le antojara y el iPod, sin duda, genera maneras de recepción y circulación sumamente diferentes a las del concierto público del siglo XIX –y aun el concierto de vanguardia de fines del XX.

También podría pensarse, en contra de ese oyente ideal imaginado por Adorno –y en un registro seguramente afín al de los minimalistas, entre otros –, que la música solo lo es cabalmente cuando alguien la escucha. Que no existe en la partitura, sino en la ejecución. Esto implica, además, una discusión más amplia: si la música es o no un lenguaje y, en caso de serlo, qué es lo que expresa. Para el sentido común, ciertamente es así y lo que la música expresa son sentimientos. Sin embargo, existen numerosas pruebas de lo contrario. Algunos aseguran que la música es un lenguaje que expresa solo lenguaje, más allá de que produzca en el receptor sentimientos debidos, sobre todo, a la propia carga cultural y

emotiva de ese receptor. Podría suponerse que determinados sentimientos son traducidos al lenguaje musical por el compositor y que esta música luego provocará sentimientos – posiblemente distintos y a veces incluso contrarios a los que motivaron al autor – en el receptor. Existen, desde ya, argumentaciones a favor y en contra de cada una de estas hipótesis, pero el hecho incontrastable es que el receptor decide sobre lo que escucha –la audición en sí conlleva una serie de decisiones, conscientes o inconscientes, voluntarias o no, acerca de lo que se oye – y en esa decisión siempre está involucrada alguna clase de placer.

Puede asegurarse que una obra de arte funciona como una cebolla, y que sus innumerables capas permiten la recepción desde múltiples perspectivas. Un oyente puede sentir placer frente a una música, en especial por su clima general, por las evocaciones que esta música le provoca, porque lo seducen los timbres o el ritmo, porque lo relaja o lo exalta o porque se emociona reconociendo la estructura y las relaciones entre algunos de los distintos elementos involucrados –la totalidad es inasible–. Algunas de estas maneras de disfrutar con la música han sido tradicionalmente menospreciadas y suelen asociarse con las capas superficiales de la metafórica cebolla. En su taxonomía de los oyentes, Adorno colocaba al «oyente emocional» casi en el estadio más bajo del escalafón, después del «experto», el «buen oyente» y el «consumidor cultural» y solo antes del «oyente por resentimiento». Aun reconociendo una jerarquía entre las capas de la cebolla y aceptando que ciertas formas de recepción son más ingenuas o superficiales que otras, nadie parece tener demasiado derecho a legislar sobre ellas, o a evangelizar sobre cuestiones que, en última instancia, corresponden exclusivamente a decisiones del oyente. Existe la posibilidad de que un receptor vaya, poco a poco y a medida que su propia familiaridad con el lenguaje lo permita, desplegando las distintas capas de esa cebolla, o de que disfrute durante toda su vida con la misma y única primera capa (también desde ya, existirán los receptores que decidan que esa cebolla no les interesa en absoluto y los que ni siquiera lleguen a conocer su existencia). ¿Quién y desde dónde puede asegurar que uno es mejor que otro?

La música compuesta a partir del siglo XX, igual que la pintura, la escultura, la narrativa o el teatro, incorporó maneras distintas de organizar el material. Desplazó a segundos y terceros planos elementos que habían sido protagónicos en épocas anteriores y colocó como primarios a parámetros que hasta ese momento se habían conservado dentro

de planos secundarios. Y cuando no lo hizo, inevitablemente, fue en respuesta a los pensamientos dominantes en sus épocas y lugares. En ocasiones, inventó nuevos géneros y, con ellos, nuevos circuitos y nuevos códigos de recepción. Pero, claramente, no excluye a ninguna clase de oyente curioso y dispuesto a escuchar música buscando cosas distintas de las ya conocidas. A nadie que quiera acercarse a la cebolla y probar con alguna de las capas. Incluso con independencia de las intenciones y declaraciones de muchos de sus autores, la música es, simplemente, para quienes quieran escucharla y estén dispuestos a incorporar nuevas posibilidades de placer estético que, desde ya, no mejoran ni sustituyen a las anteriores. A ellos, especialmente, estuvo destinado este libro.



# Notas

[1] El término «música contemporánea» es, ya en su origen, contradictorio, si se piensa que fue acuñado por Joseph Goebbels, durante el advenimiento del nacional socialismo alemán, para establecer una diferencia con el modernismo. <<

[2] En los modos griegos, luego usados en las codificaciones medievales de la música, fuera cual fuera la nota fundamental de la escala, se mantenía la distancia entre nota y nota (intervalo). Do siempre está a un tono de re y mi siempre está separada por medio tono de fa. En el sistema tonal, en cambio, lo importante es la distancia entre los lugares de la escala y no entre los nombres de sus notas. Si la nota fundamental de la escala es, por ejemplo, el mi, la segunda nota, en lugar del fa natural (como era en el modo griego correspondiente) deberá ser el fa sostenido –medio tono más agudo– para que el intervalo entre el primer y el segundo grado de la escala sea de un tono entero. Esta distancia total, entre un sonido y su reaparición, más agudo –lo que se produce físicamente cuando la cantidad de vibraciones por segundo se duplica (por ejemplo entre un do y otro do, en el teclado del piano)–, se llama convencionalmente octava, aun cuando en escalas que no responden al modelo de la escala mayor europea pueda dividirse en más o menos sonidos, como en el caso de las escalas pentatónicas, usuales en el folklore de gran cantidad de pueblos, entre ellos el noroeste argentino, China y Japón (donde entre una nota y su repetición se sitúan cinco sonidos), o en la música de la India, en que la escala incluye muchas más que ocho subdivisiones. <<

[3] Estas jerarquías fueron concomitantes, además, con el uso de una cierta afinación, que, en rigor, desafiaba apenas cada nota para que no hubiera ninguna excesivamente desafinada. La distancia entre sonidos de la escala actual, temperada, como ya lo era la mesotónica, usual en el Barroco, es un compromiso entre la física y el oído. El tema es sumamente complejo pero, de manera sintética, si las terceras (la distancia que hay entre un do y un mi o entre este y un sol) son exactas, entre la primera nota (por ejemplo un do) y su repetición dos octavas más aguda, luego de terceras sucesivamente afinadas de manera exacta (do-mi-sol-si-re-fa-la-do) no es exactamente dos

octavas más aguda. Para que esto no suceda, cada tercera se desafina un poco, dividiendo la octava en partes iguales, llamadas cents. <<

[4] Utilización no tradicional de los instrumentos musicales.

[5] Un dato significativo es que en Francia es donde nace, con cierta fuerza, la crítica musical como género. La burguesía necesitaba que le explicaran aquellos arcanos que hasta el momento solo dominaban los nobles y los clérigos. <<

[6] Las escalas, en su uso actual, cuando una persona canta, por ejemplo, do, re, mi, fa, sol, la, si, están dadas por una relación entre lugares y no entre nombres. Lo que importa allí es la relación entre uno y otro sonido y no de qué sonidos se trata. Es posible que la persona que cantó esa escala no la haya empezado en do, sin embargo conservó la relación y por eso lo que cantó sonó a una escala. Ese transporte es el que realizan los cantantes cuando dicen que una canción les queda alta o baja para su voz. Parten de otro punto, pero mantienen las distancias entre sonido y sonido. Así, en la escala mayor, siempre habrá un tono entre el primer y el segundo grado (do y re en la escala de Do) y entre el segundo y el tercero (re y mi). Entre este y el siguiente (mi y fa), en cambio, la distancia es menor, de un semitono. En una escala antigua de Mi, por ejemplo, las cosas eran distintas. Las relaciones no se transportaban, de manera que entre el primer y el segundo grado había un semitono y entre el tercero y el cuarto, un tono entero. Estos ordenamientos –y cualquier otro posible en el que las notas no se distribuyan de acuerdo con las relaciones de la escala mayor- producirán relaciones funcionales distintas de las relaciones del sistema tonal habitual, conclusiones menos conclusivas y relaciones de tensión menos direccionales. <<

[7] Melisma es cuando una sola sílaba es entonada a lo largo de varios sonidos, tal como sucede en el canto gregoriano, en mucha música oriental y en el flamenco. Se aplica también en la música instrumental, a melodías con características similares. <<

[8] Particularmente las escalas pentatónicas, usuales en muchas músicas folklóricas, en que la octava se divide en seis intervalos, demarcados por cinco sonidos (por ejemplo: do, re, fa, sol, la, do), y la escala hexatónica o por tonos, en que todos los intervalos son de tono entero y queda la octava dividida por seis sonidos en siete intervalos (por ejemplo: do, re, mi, fa sostenido, sol sostenido, la sostenido, do). <<

[9] Que fue el precursor y en muchos aspectos verdadero creador del cromatismo intensivo utilizado como recurso de dilación de las funciones tonales. <<

[10] También en esto es posible la analogía con la novela policial, por lo menos con la de tradición inglesa. Cuanto mayores son las restricciones que el escritor se autoimpone, más interesante resulta el planteo de la solución. En algún sentido, la tonalidad funcional es a la música lo que el misterio de cuarto cerrado es a la literatura. <<

[11] El filósofo Theodor W. Adorno, también autor de algunas obras musicales adscriptas al dodecafonismo, sostuvo la idea del progreso en arte, en tanto el lenguaje de cada época se estructura sobre los avances de las anteriores, opuesta a la de reacción, ejemplificada según él en las vueltas al pasado y en el primitivismo rítmico, algo que asimilaba a las ideologías totalitarias de derecha. En su manera de analizar la música –sus escritos sobre las últimas sonatas para piano de Beethoven son brillantes– intentó unir, también, la crítica marxista con nociones extraídas del psicoanálisis. <<

[12] Se llama escala cromática a la que incluye las siete notas de la escala temperada occidental y a sus alteraciones o sonidos intermedios, es decir, los doce sonidos de una octava (blancas y negras en el teclado del piano). <<

[13] El sistema dodecafónico ordena las doce notas cromáticas (blancas y negras en el piano) en series y el desarrollo de una obra se basa en el procesamiento, a través de la combinación de múltiples recursos (retrogradación, inversión, transposición, etc.) de una serie inicial. El método de

composición con series de doce sonidos también es llamado serial y más adelante el concepto de serialismo se aplicaría a otros parámetros además de las alturas (timbres, ataques, duraciones, matices, etc.). <<

[14] En esta pieza, Schönberg al mismo tiempo inaugura el dodecafonismo como técnica de organización de los doce sonidos y, en cierta medida, clausura la posibilidad de una nueva forma al utilizar para ella el modelo del vals. <<

[15] Pierre Boulez titularía «Schönberg, el mal amado» a uno de sus artículos, en donde trata el tema del lugar de Schönberg dentro del campo intelectual. <<

[16] Su utilización de la técnica dodecafónica coincidió con un período de conversión masiva. Muchos autores que se habían manifestado reacios y que habían servido de bandera a quienes rechazaban el dodecafonismo, como Aaron Copland o Alberto Ginastera, comenzaron a componer aplicando ese sistema. Podría decirse que, aunque con gran originalidad, fue la primera vez que Stravinsky siguió una moda en lugar de crearla. Quedan de ese período obras maestras como Requiem Canticles o su In Memoriam Aldous Huxley. <<

[17] Los ejemplos más notables son las sonatas y suites (también llamadas partitas o partias) de Bach para violín solo, cello solo y laúd –que a pesar de ser un instrumento con posibilidad de producir acordes, es utilizado por él tan solo en su rol melódico–. También, las Fantasías para flauta sola de Georg Philipp Telemann revelan un alto grado de elaboración de la polifonía oblicua, hasta el punto de remedar, con una sola voz, una fuga a dos voces. <<

[18] Esta música popular para ser escuchada o música artística de tradición popular será desarrollada específicamente como tema del capítulo 12. <<

[19] Aquí no se hace referencia a la crítica periodística, sino al trabajo de análisis teórico acerca de la música. <<

[20] Se entiende, en este caso, al lenguaje como el conjunto de elementos y normas musicales y al dialecto como la manera particular con la que el compositor, usando ese lenguaje, construye su discurso personal. <<

[21] En ese sentido resulta sumamente ilustrativo el libro Hojas de hierba, de Walt Whitman. <<

[22] En la escala occidental tradicional, la división mínima es de medio tono, que corresponde a la distancia entre una tecla blanca y la negra contigua en el teclado de un piano. <<

[23] Se llama diatónica a la melodía que utiliza solo los sonidos de una escala mayor o menor, o sea, la que podría tocarse sobre las teclas blancas de un piano. Cuando incluye los semitonos intermedios a estas notas, la melodía se denomina cromática. <<

[24] El cifrado reemplaza las notas por letras ordenadas alfabéticamente, empezando por la correspondencia de la A con el la. Se utilizan actualmente dos clases de cifrado: uno, de origen alemán y usado desde el Barroco, en que la B corresponde al si bemol y se reserva la H para el si natural; otro, el cifrado americano, usado en el jazz para indicar a los instrumentos de la base (piano y/o contrabajo) los acordes del tema y que asigna la B al si natural. <<

[25] Un cluster se produce agrupando sonidos contiguos, es decir aquellos que menos armónicos en común tienen entre sí y que por lo tanto son más disonantes desde la perspectiva de la armonía funcional. Según la amplitud del cluster, pueden utilizarse para producirlo el antebrazo u objetos, como varillas de madera con las cuales se presionan simultáneamente una gran cantidad de teclas contiguas entre sí. <<

[26] La idea de estética oficial no se refiere necesariamente al oficialismo o a la estética aprobada por un Gobierno en particular. También puede corresponder a un grupo determinado de poder. <<

[27] Esta teoría, originada en los experimentos físicos con los fluidos y en las primeras hipótesis de medicina clínica, relacionadas con las sangrías como manera de limpiar los fluidos de los malos humores, atribuía a cada intervalo melódico, cada modo armónico, cada disposición acórdica, cada ritmo, cada timbre y cada manera de conducir la melodía, una relación directa con determinado afecto – cólera, piedad, alegría, furia, etc.–; como ejemplo puede observarse, en las primeras óperas de Monteverdi o en cualquier madrigal de la época, cómo el carácter musical puede cambiar de manera absoluta de una palabra a otra de la canción. Si el texto decía «amor y muerte», la primera de las palabras aparecía con una melodía casi siempre ascendente y sumamente ornamentada, mientras que la segunda llevaba un ritmo mucho más lento, con notas largas y descendentes, casi siempre en movimiento cromático (por semitono).

[28] Y en menor medida la de autores rusos como Alexander Scriabin, una especie de outsider que, por vía de la mística y de ideas sumamente particulares acerca de los significados de la armonía, había gestado un lenguaje que llevaba el cromatismo de Liszt hasta un punto nuevo y significativo (particularmente en sus últimas sonatas para piano y en el poema sinfónico Prometeo). <<

[29] No hay que confundir la forma sonata con el género sonata. La primera, consolidada durante fines del siglo XVIII como procedimiento de desenvolvimiento de un determinado material musical, fue usada, efectivamente, en casi todos los primeros movimientos de sonatas, sinfonías, cuartetos de cuerdas, etc. El esquema básico de la forma sonata consiste en la exposición de dos temas contrastantes en carácter, generalmente repetida; luego un desarrollo, en que elementos rítmicos y melódicos de esos temas proliferan, modulan, varían y se entrecruzan; una recapitulación, no siempre textual, de los temas; para concluir con una coda que conduce a la cadencia final. <<

[30] A la adopción de muchos de estos autores realizada por la industria del cine, habría que agregar la fundación de instituciones educativas como el Collegium Musicum de Buenos Aires y presencias como la de Erich Kleiber, Guillermo Graetzer o Erwin Leuchter en Sudamérica o Béla Bartók y Arnold Schönberg en Estados Unidos. <<

[31] El uso del metrónomo convirtió indicaciones relativas, como Allegro, Presto, Adagio o Lento, en absolutas. La medida en la lectura musical está dada por la velocidad a la que se tome la figura que en ese caso funcione como unidad (blanca, negra, negra con punto, corchea, etc.). La redonda siempre durará el equivalente de dos blancas, la blanca durará el equivalente de dos negras, una negra durará lo mismo que dos corcheas y así sucesivamente; el punto será usado para agregar a una figura una duración igual a su mitad, posibilitando de esta manera valores ternarios. El metrónomo, con un sistema sencillo de relojería, indica cuántas unidades entran en un minuto. La pauta negra=60, por ejemplo, indica que en ese caso la figura tomada como unidad es la negra y que entran 60 negras en un minuto, o sea que cada una dura exactamente un segundo. <<

[32] Luigi Nono, un compositor fuertemente comprometido tanto con el serialismo como con el partido comunista italiano polemizaba con esta corriente de análisis de la siguiente manera: «Las comparaciones entre los así llamados métodos de composición "totalmente organizados" y los sistemas políticos totalitarios son un patético intento por influir sobre el intelecto que entiende que la libertad es cualquier cosa excepto la entrega al libre albedrío. La introducción de ideas superficiales de libertad y constreñimiento en el proceso creativo no es más que un intento infantil de aterrorizar a los otros, de poner en duda la misma existencia del orden espiritual, la disciplina creativa y la claridad de pensamiento» (en *The Historical Reality of Music Today*, Londres, 1960).

[33] Por ejemplo, la serie de Structures comienza con un movimiento descendente de segunda menor (un semitono), cuarta (dos tonos y medio), tres segundas menores consecutivas y una segunda mayor (un tono entero) – mi bemol, re, la, la bemol,

sol, fa sostenido y mi – seguido por un salto ascendente de sexta aumentada (cinco tonos enteros) al do sostenido. Su inversión, con los mismos intervalos pero en sentido contrario, queda conformada por mi bemol, mi, la, si bemol, si, do y re, en sentido ascendente, seguidos por un salto descendente hacia el fa. <<

[34] Existen muchísimas posibilidades de trasposición: manteniendo el orden original, usando los sonidos impares primero y los pares luego o viceversa, saltando primero una nota, luego dos y después tres o, como en la segunda y tercera serie de Structures, conformadas la primera con los sonidos 2, 8, 4, 5, 6, 11, 1, 9, 12, 3, 7 y 10 de la serie original y, la segunda, con los sonidos 3, 4, 1, 2, 8, 9, 10, 5, 6, 7, 12 y 11. <<

[35] Citado por Reginald Smith Brindle en The New Music. The Avant Garde since 1945, Buenos Aires, Ricordi, 1996. Traducción al español de Alicia Artal. <<

[36] Los gamelanes son los grupos de instrumentos de placas utilizados en la música ritual de Bali. <<

[37] A diferencia de otros instrumentos, el piano solo puede ejecutar sonidos de la escala temperada (teclas blancas y negras). Por otra parte, su propia conformación como instrumento conlleva, casi necesariamente, la idea de acorde. <<

[38] Se llama loop al procedimiento por el cual se une el final de un sonido con su comienzo (originariamente se lograba con un surco cerrado en un disco de pasta), logrando, según las características de un sonido en el tiempo, un continuo o una repetición. <<

[39] Límites inevitables, más allá de su justicia o injusticia, que determinan cuál es la música realmente existente, esto es, aquella que es tocada en conciertos o



grabada en disco. Las consecuencias más obvias se relacionan, en ese sentido, con el grado de desarrollo industrial y con el nivel de inserción en la economía global. Para explicarlo de una manera sencilla, un compositor mediocre nacido en Estados Unidos o Inglaterra tendrá un grado de existencia mayor que cualquier latinoamericano, por genial que este sea. <<

[40] En adelante, el sello Deutsche Grammophon aparece abreviado como DG. <<