

Algunos aspectos de la música actual:

Panorama y Retrospectiva

por *Juan Allende-Blin*

Ordenar argumentos, encauzarlos, darles forma de tal manera que convengan, es lo que denominamos retórica. Pero Aristóteles la define aún más concisa y ampliamente como el arte de persuadir.

Esta *techné* ha sobrevivido especialmente en la oratoria, en el drama y, ocultamente, en la música.

La construcción dramática aristotélica ha echado tan profundas raíces en nosotros, que casi no la percibimos. Los conceptos de *poiesis*, *mimesis* y *kátharsis* han impregnado nuestra percepción de tal manera que nos han eneguecido para poder observar y pensar nuevas premisas de nuestra comunicación.

Así hemos entrelazado la creación y la imitación a tal punto que sólo desde hace medio siglo nos podemos imaginar una creación no imitativa.

El drama basado en Aristóteles nos fijó una curva emocional paralela a una identificación con el goce catártico de la cual muy difícilmente nos separamos. Menos aún en la música; antecedente y acompañante del drama griego.

Aristóteles había observado una ley general en los dramas de su tiempo que puede resumirse así:

comienzo de la obra a la vez que de la tensión dramática; desarrollo de la trama con aumento de la tensión hasta culminar en la *kátharsis*, es decir, en un punto de tensión máxima seguido de la purgación o resolución de esta tensión.

Es preciso recordar el carácter netamente fisiológico que Aristóteles le dio al concepto *kátharsis* para darse cuenta del carácter orgiástico del drama aristotélico, tan arraigado a nuestra percepción como oculto a nuestra conciencia.

Desde el comienzo de este siglo —y de una manera cada vez más lúcida— nos apartamos de la concepción aristotélica del arte, de su retórica aplicada al drama, de sus consecuencias y ramificaciones.

La separación entre la creación y la imitación (entre *poiesis* y *mimesis*) enunciada en la literatura teórica y prácticamente por un Vicente Huidobro, fue realizada en pintura por un Kandinsky, por un Mondrian, por un Malevitch. El problema de la identificación y del goce sensorial elucidado por Bertolt Brecht lo condujo a la concepción del *teatro épico* en contraposición

a la del *teatro dramático aristotélico*. Las nuevas construcciones teatrales de Samuel Beckett muestran y demuestran soluciones convincentes de una retórica anti-aristotélica. Observemos, por ejemplo, "En attendant Godot": la pieza se compone de dos actos; el segundo es una variación del primero; ambos poseen una construcción paralela; la *kátharsis* no está dentro sino fuera de la obra, se produce al caer el último telón, al recapitular mentalmente lo acaecido. La *kátharsis* emerge aquí de la angustia y de la reflexión. De la reflexión de la angustia y de la angustia de la reflexión. El paralelismo entre acción y emoción ha sido destruido. Se inician así nuevos métodos de comunicación.

En música sucede algo similar: Erik Satie ideó a comienzos del siglo lo que él denominó "musique d'ameublement", como aquella que escribiera para la inauguración de una exposición. Satie había dispuesto a los músicos en diversas salas de la galería, quienes debían interpretar independientemente sus respectivas partes. Era deseo expreso del compositor el que el público pasara y conversara durante la ejecución de su "musique d'ameublement". La composición de Satie se amalgamaba a la composición colectiva del público.

Otro ejemplo lo constituye la Cantata para voz y orquesta "Sócrates". En contraposición a los dramáticos textos de Platón narrando la muerte de Sócrates, la música de Satie no abandona durante toda la obra un tono estático, casi monótono, que separa nítidamente los planos musical y literario. Los bloques sonoros muestran su belleza pura. El texto se percibe claramente en todas sus profundidades.

Para no aumentar excesivamente estos ejemplos de una nueva retórica musical, me limito a insinuar el estudio de este aspecto en las últimas obras de Franz Liszt ("Nuages gris", p. ej.), en las obras de Anton Webern y de John Cage, para compararlas con composiciones basadas en la retórica aristotélica, cuya cristalización más típica fue la forma sonata.

Pero un cambio en la retórica, es decir, en la manera de comunicarnos, de persuadirnos y de emocionarnos, presupone cambios más profundos: así, por ejemplo, nuevas posiciones filosóficas, nuevos conocimientos científicos, nuevas estructuras sociales, nuevos medios y técnicas de información, etc. Estas innovaciones han contribuido a la formación de un nuevo vocabulario a la vez que a una diferente concepción del vocabulario. Ciertos límites artificiales —fijados por determinadas funciones sociales o por algunos aspectos técnicos— van corrigiéndose o van desapareciendo. Tal vez se creen así nuevas fronteras que a su vez generaciones posteriores delaten por su estrechez o insuficiencia.

Estas ideas que vengo exponiendo desde hace años, desde mi conferencia "Konstruktion als Mitteilung" (Construcción y comunicación) que fuera publicada en 1960, explican creo el lenguaje de los compositores de mi generación: György Ligeti, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, Earl Brown, Morton Feldman y Dieter Schnebel.

György Ligeti creó en "Aventures & Nouvelles Aventures" un teatro musical imaginario. En esta obra en dos partes para tres cantantes y siete instrumentistas, Ligeti hace un nuevo empleo de la *mimesis* al imitar modelos de conducta y de reacción a través de ruidos y de elementos fonéticos e instrumentales que él recorta y monta sin una trama explícita, sin texto, sin la causalidad lógica usual. Los elementos sonoros, que van desde los fonéticos hasta los instrumentales —incluyendo suspiros, risas, sollozos, gritos, etc.— expresan sentimientos que insinúan acciones imaginarias. Este teatro musical sitúa su escenario en la imaginación de cada auditor.

Pierre Boulez, el autor de "Polyphonie x", del primer cuaderno de "Structures", de "Visage nuptial" y de "Soleil des eaux" se fue perdiendo en un preciosismo que desgraciadamente lo condujo a la crisis actual. Tal vez esta crisis creativa explique el hecho de que Boulez se dedique cada vez más intensamente a dirigir —lo que hace excelentemente— y que casi ya no componga.

"Structures" (Ier. Cuaderno), es una obra de un lenguaje substancial, de una gran precisión constructiva y expresiva. El empleo equivalente de sonidos y silencios y la concentración de su vocabulario en puntos altamente determinados han conducido a algunos musicólogos a hablar de "pointillismo". Esta, como todas las etiquetas es de escasa o nula importancia, pero sí lo es esa retórica anti-aristotélica creada aquí por Boulez y caracterizada por la ausencia de desarrollo dramático (en el sentido ya descrito) y —en cambio— por el equilibrio de tensiones que permite grandes contrastes dinámicos, rítmicos, de altura y de color sonoros, de articulación, etc. La construcción severa encuentra su comunicación singular. ¿O es a la inversa, que la nueva manera de comunicación se manifiesta a través de una construcción severa?

A Stockhausen le debemos algunos estudios sin duda fundamentales sobre los distintos parámetros de la música (altura del sonido, color sonoro, ritmo, metro, intensidad) y sus interrelaciones. A Stockhausen le debemos también los primeros ensayos serios en el campo de la música electrónica. Y Stockhausen ha compuesto por lo menos una obra maestra: "Zeitmasse".

Lamentablemente Stockhausen se ha ido demagogizando. Allí están obras que lo atestiguan: "Telemusic", "Hymnen", "Aus den sieben Tagen".

"Telemusic" y "Hymnen" son composiciones para cinta magnética. En la primera de ellas ha montado Stockhausen grabaciones de música de templos japoneses junto con música folklórica de todo el mundo. De la misma técnica se sirve en "Hymnen" para hacer un gran pot-pourri de himnos nacionales y patrióticos. Ambas son obras pretenciosas y grandilocuentes que tratan de simular una universalidad y confraternidad que no logra convencer, pues son superficiales, con nexos arbitrarios. El mismo Stockhausen, con su aire de apóstol-dictador sentimental, corrobora indirectamente esta crítica al distanciarse hoy de sus obras del pasado.

"Zeitmasse" es para mí la obra más compleja y sutil de Stockhausen. Con enorme virtuosismo maneja los instrumentos y les extrae modos de expresión inusitados. Pero el factor más decisivo de "Zeitmasse" es —como el título lo indica— la medida del tiempo. Las refinadas modulaciones de metro y de "tempo" producen un tiempo "curvo". Se podría decir que lo que la planimetría es a la estereometría lo es el tiempo "recto" al "curvo". Este tiempo "curvo", tal como lo encontramos por ejemplo en "Zeitmasse", tiene como antecedentes históricos las Fantasías barrocas, en especial las de Frescobaldi, de Johann Sebastián Bach y de C. Ph. Emanuel Bach, como así mismo en ciertas composiciones de Robert Schumann (p. ej. en la 1ª y en la 6ª fuga de las "Seis Fugas sobre Bach") como lo ha demostrado Gerd Zacher.

Mauricio Kagel es el inventor del "teatro instrumental" en el que los ejecutantes actúan —eliminando así las fronteras entre teatro, música y literatura. Kagel cuida que las acciones de los músicos no linden con las de los actores para no convertir a los músicos en actores aficionados. Kagel trata de crear acciones que al realizarse produzcan música y que como acción sean interesantes de ser vistas. Esta perspectiva lo acerca a ciertos aspectos del arte griego, del actor-músico y del arte juglaresco medieval, del músico-actor.

"Sonant" para guitarra, arpa, contrabajo y percusión contiene una parte —especialmente típica de Kagel— en la que los ejecutantes van describiendo en alta voz —y cada uno en su lengua materna— las acciones instrumentales que van realizando o van diciendo pequeños textos que glosan estas acciones. Las insinuaciones provocadas por las voces simultáneas se van entrecruzando con la compleja red de sonidos, creando una poesía misteriosa de plurales significados.

La multitud de obras importantes de Kagel es tal, que es difícil elegir ejemplos: ¿debería describir "Improvisation ajoutée" para órgano y dos asistentes que cambian registros, cantan, murmuran, aplauden, vociferan, etc., obra de carácter apocalíptico o sería preferible describir "Match" para dos violoncellos y percusión? En todo caso es indispensable decir que las concepciones de Mauricio Kagel lo han llevado a proyectar sus ideas musicales en piezas teatrales tales como "Phonophonie", "Tremens", "Pas de cinq" y en películas como "Antithèse", "Solo", "Duo" y "Halleluja". Sus obras de cine y sus piezas de teatro están íntegramente compuestas como obras musicales. Kagel se interesa en componer no sólo con elementos sonoros sino que incorpora materiales no-sonoros y los integra en la realización de su pensamiento musical.

Earl Brown y Morton Feldman escriben ambos una música refinadísima, reservada, sin demagogia y que sin abandonar las fronteras de la música misma (como es el caso de Ligeti, de Kagel y de Cage —el promotor de la transubstanciación de las artes—) las han ampliado dándole al lenguaje musical una flexibilidad altamente sensible y nuevas dimensiones que aún se escapan a clasificaciones y etiquetas.

Dieter Schnebel es el teólogo-compositor que nos ha demostrado que una separación entre música religiosa y profana es cosa pagana, o mejor dicho: que una distinción entre la esfera religiosa y la profana no es propia ni al pensamiento cristiano ni al judío. Por el contrario, judíos y cristianos tratan de superar esta frontera acogiendo en una unidad las diversas esferas y acciones humanas. La iglesia constituye el vínculo y es el lugar de encuentro entre lo sagrado y lo profano, dice Schnebel.

Este pensamiento implícito desde hace siglos se ha ido concretizando en estos últimos años bajo nuevos aspectos y de él está surgiendo una música que las iglesias albergan, pero que es una música muy distante y distinta de la "música sacra" y que no es buena música ni tampoco sagrada.

La música de Schnebel ejemplariza esta nueva tendencia. Sus obras, especialmente la coral, hace uso de textos bíblicos en diversas lenguas simultáneamente, pero los textos aparecen atomizados en sus partículas: los fonemas, y éstos son vertidos en una rica escala entre ruidos imprecisos y sonidos determinados. Schnebel elabora así una polisemia mística y musical.

En cuanto a mis obras:

En "Distances" —para flauta, arpa, vibráfono y percusión— trato de obtener una perspectiva sonora a través de la transparencia de los instrumentos entre sí, a través de la dinámica y a través de la estructuración del tiempo.

En "Profils" —para clarinete, trompeta, trombón, violoncello y percusión— alternan dos texturas contrastantes, secciones denominadas "Profil", de carácter lineal, con aquellas que llamo "Confrontation". En éstas se confronta violentamente un principio métrico en el cual todos sus elementos están exactamente determinados con un principio amétrico, fluyente y aleatorio. Esta dialéctica en el lenguaje me llevó a sobrepasar la técnica de ejecución de algunos instrumentos, como por ejemplo la del clarinete, aumentando de ese modo su expresividad.

Con mi obra "Transformations pour orgue" del año 1952 iría yo a iniciar el movimiento de renovación del órgano. Esta breve pieza traspasaba las fronteras del "Livre d'orgue" (1951) de Olivier Messiaen al hacer, por vez primera, un empleo consecuente de los sonidos no temperados de este instrumento. Mis "Transformations" impulsaron al organista Gerd Zacher¹ a la búsqueda y al encuentro de un repertorio de obras —escritas exclusivamente para él— que han venido descubriendo aspectos absolutamente inusitados del órgano, medios técnicos, sociales, estéticos, históricos y teológicos.

¹ Es preciso recordar la labor realizada por Gerd Zacher durante su estadía en Santiago de Chile entre 1954 y 1957.

Gerd Zacher realizó memorables ciclos de conciertos dando a conocer en interpretaciones ejemplares la "Misa de órgano" de J. S. Bach y obras de Jan Sweelinck, Dietrich Buxtehude, Robert Schumann y Max Reger, que se escuchaban por primera vez en Chile.

"Echelons" es una vasta obra para órgano en tres partes: "Sonorités", "Arrêtages" y "Sons brisés".

En "Sonorités" la reverberación producida por las interferencias sonoras se transmite a la piel misma del auditor. En "Arrêtages" se perciben las fronteras de la audibilidad: los sonidos extremos se concentran en grandes pausas. Los silencios suenan. El oído interior y el oído exterior pierden sus límites. En "Sons brisés" hago graduar el aire de los fuelles de tal manera que los sonidos se quiebran hasta expirar, produciendo durante su trayectoria toda una escala de complejos sonoros.

A través de este bosquejo he tratado de insinuar el cambio profundo realizado en estos últimos quince años en el campo musical que hoy se desborda. Espero que el lector se inquiete por conocer lo que aún le sea desconocido y ojalá se encuentren los músicos que contribuyan a esta evolución y tal vez la superen.