

TESIS DOCTORAL

ESTRUCTURA Y SIGNIFICADO EN LA MÚSICA SERIAL Y ALEATORIA

Alicia Díaz de la Fuente

Departamento de Filosofía y Filosofía Moral y Política

Facultad de Filosofía

Universidad Nacional de Educación a Distancia

2005

Departamento de Filosofía y Filosofía Moral y Política

Facultad de Filosofía

ESTRUCTURA Y SIGNIFICADO EN LA MÚSICA SERIAL Y ALEATORIA

Alicia Díaz de la Fuente

Director de tesis: Dr. D. Simón Marchán Fiz

ESTRUCTURA Y SIGNIFICADO EN LA MÚSICA SERIAL Y ALEATORIA

. Índice	3
. Introducción	7
1. Singularidades del arte sonoro	13
1.1. La música como lenguaje	13
1.1.1. Sintáctica y semántica del sonido	18
1.1.2 Formalismo versus contenidismo	26
1.2. La música como actividad creadora y experiencia estética	33
2. Fin de la tonalidad y quiebra de la representación. La música entre el azar y la serie.	37
2. 1. Antecedentes de la música serial y aleatoria: la ruptura gramatical de Schoenberg y Kandinsky	37
2.1.1. Fin de la tonalidad y quiebra de la representación	37
2.1.1.1. El significado de la vanguardia	38
2.1.1.2. Debussy y el dominio de lo simbólico	44
2.1.1.3. Schoenberg, Kandinsky y la autonomía del sonido y el color	53
2.1.2. Tras la pista de una nueva gramática	76

2.1.2.1. Del Kandinsky analítico al Schoenberg dodecafónico....	76
2.2. Radicalización de las vanguardias: ¿determinación o indeterminación?	87
2.2.1. Una apuesta por la indeterminación	90
2.2.1.1. El azar en el arte: del happening de Cage al dripping de Pollock	90
2.2.1.2. Principios estético-musicales de John Cage	99
2.2.2. Una apuesta por la determinación	112
2.2.2.1. La matemática en el arte: de la geometrización de Klee a las matrices boulezianas	112
2.2.2.2 Principios estético-musicales del serialismo de Pierre Boulez	121
2.3. Consecuencias del serialismo y la aleatoriedad	131
2.3.1. De la matemática bouleziana a la fractalidad	134
2.3.2. Más allá de Cage: la conquista de la intemporalidad	137
3. El lenguaje musical como expresión de nuevos principios estéticos	142
3.1. La apertura del signo musical	142
3.1.1. Naturaleza del signo musical	143
3.1.2. Semántica del signo musical	145
3.1.3. ¿Es la partitura gráfica un código notacional lingüístico?	149
3.1.4. La apertura del signo musical, propiciadora de la dimensión intersubjetiva del lenguaje	157
3.2. El giro lingüístico en las vanguardias musicales de los años cincuenta del siglo XX.	162
3.2.1. Quiebra sintáctica y semántica de la música aleatoria	162

3.2.2. Proliferación de signos y mutabilidad sincrónica	164
3.2.3. Lenguaje serial y lenguaje aleatorio: homogeneidad psicoperceptiva, heterogeneidad gramatical	171
4. Los modos de ser de la obra artística	180
4.1. Génesis del acto creador: el azar y la matemática como principios generadores de arte	180
4.1.1. El nuevo juego de la reflexión poética	182
4.1.2. Obras autográficas versus obras alográficas: denotación y ejecución	187
4.1.3. Estatuto ontológico de la música serial y aleatoria	191
4.2. Las distintas manifestaciones del serialismo y la aleatoriedad	199
5. Una lectura deconstructiva de Cage y Boulez	204
5.1. Análisis estético-musical del <i>Concierto para piano preparado y orquesta de cámara</i> de John Cage	204
5.1.1. Una nueva estética a través del azar	208
5.1.2. Concierto para piano preparado y orquesta de cámara	215
5.1.2.1. Análisis deconstructivo	216
5.1.2.2. Ejecución y escucha	227
5.2. Análisis estético-musical de las <i>Estructuras para dos pianos Ia</i> de Pierre Boulez.....	231
5.2.1. Una nueva estética a través de la hiper-formalización	236
5.2.2. Estructuras para dos pianos	240
5.2.2.1. Análisis deconstructivo	241
5.2.2.2. Ejecución y escucha	256

6. Los modos de ser de la experiencia estética	266
6.1. La experiencia estética como proceso	266
6.1.1. Aplazamiento y deconstrucción	271
6.1.2. La interpretación entre el azar y la serie	282
6.2. Serialismo y aleatoriedad: un posible estrato común	288
6.2.1. Cuando serie y azar se dan la mano	298
.Conclusión	312
.Anexo	319
.Bibliografía	378

INTRODUCCIÓN

Durante el siglo XX, el arte occidental ofrece una riqueza y diversidad tal que resulta difícil adentrarse en su estudio sin sentirse abrumado por la multiplicidad de sus propuestas estéticas. Sin embargo, los escenarios se repiten con frecuencia y los hilos de ese complejo tejido que son las vanguardias artísticas retornan una y otra vez. Las preguntas se repiten; las respuestas se tornan cada vez más singulares.

En medio de esta infinitud de poéticas, entre valientes proclamas y encendidos manifiestos, en un universo artístico cargado de luces y de sombras, se erigen dos grandes corrientes cuyos principios han definido en gran medida el rostro de la postmodernidad musical: el serialismo integral y la música aleatoria. Pierre Boulez y John Cage, quienes determinaron la dirección de estas corrientes –sin olvidar a tantas otras voces fundamentales como Karlheinz Stockhausen o Morton Feldman–, nos ofrecen un enclave privilegiado a partir del cual realizar una investigación rigurosa. Así, de la mano de sus principios estético-musicales proponemos el estudio de la música serial y aleatoria partiendo de la reflexión de su articulación lingüística y concluyendo con el análisis de la experiencia estética que ambas suscitan.

En el primer capítulo nos preguntaremos por la sintaxis y semántica del lenguaje musical. Además del significado puramente sonoro, ¿puede remitir el signo musical a contenidos semánticos de otra índole? Para responder a esta pregunta analizaremos, en primer lugar, las implicaciones significativas de la contextualización sígnica. Nos referiremos también al modo como opera la

conexión entre signo y estructura y, finalmente, constataremos cómo la singularidad del lenguaje musical, y muy especialmente del lenguaje de la música serial¹ y aleatoria, impide ser estudiado a la luz de algunas teorías de la semiótica actual, como las defendidas por N. Ruwet o K. Agawu. Alejados de toda postura contenidista, defenderemos la necesidad de remitirnos a las cualidades puramente sonoras como significativas del lenguaje musical, evidenciando las diferentes cualidades sígnicas de los lenguajes en estudio.

En el capítulo segundo abordamos la dimensión histórica de la música aleatoria y del serialismo integral. Iniciaremos nuestro recorrido de la mano de Arnold Schoenberg y Wassily Kandinsky, representantes de una temprana ruptura gramatical en las primeras vanguardias artísticas del siglo XX, para analizar después los principios estético-musicales de John Cage y Pierre Boulez. Además, estableceremos un paralelismo entre ambos compositores y la obra de Jackson Pollock y Paul Klee, para finalizar el capítulo comentando brevemente las consecuencias del formalismo bouleziano y la indeterminación cagiana en la obra de Iannis Xenakis, Francisco Guerrero, Morton Feldman y Luigi Nono.

Constataremos, en el capítulo tercero, que la revolución operada en el campo musical a través del desarrollo de la música serial y aleatoria está

¹ Como es bien sabido, el serialismo se refiere, de un modo genérico, a la organización secuenciada de los parámetros de un obra musical. El dodecafonismo y el serialismo integral serían, entonces, tipos particulares de serialismo, referido éste a la secuenciación de varios parámetros sonoros y aquél a la serialización exclusiva de los doce sonidos del sistema temperado. Sin embargo, y en pro de la simplificación terminológica, advertimos que en este trabajo emplearemos indistintamente los términos serialismo y serialismo integral referidos siempre a la secuenciación de varios parámetros del sonido, reservando el término dodecafonismo para la música que, como acabamos de definir, serializa sólo las alturas a partir del total cromático.

íntimamente ligada tanto a sus particulares presupuestos creativos (producción sonora por medios seriales o aleatorios) como a la renovación de sus códigos lingüísticos, definidos, en gran medida, por las cualidades de los signos empleados en la articulación del discurso. En este sentido, veremos cómo la música serial emplea, mayoritariamente, signos de bajo contenido semántico mientras que la música aleatoria se articula frecuentemente con signos de alto contenido semántico. Además, veremos cómo la proliferación, un tanto desordenada, de signos musicales desarrollada por los compositores que han cultivado la música serial y aleatoria ha terminado por destruir las cualidades que Saussure atribuyera al signo lingüístico, particularmente su inmutabilidad sincrónica.

La dimensión genética y pragmática de los lenguajes en estudio será abordada a lo largo del capítulo cuarto. Los presupuestos creativos de la obra y sus implicaciones interpretativas, que hacen oscilar ostensiblemente la distancia entre denotación y ejecución, nos permitirán diferenciar ambos lenguajes desde el punto de vista ontológico.

El quinto capítulo recoge los análisis estético-musicales de dos obras representativas de los lenguajes serial y aleatorio: las *Estructuras para dos pianos Ia* de Pierre Boulez y el *Concierto para piano preparado y orquesta* de cámara de John Cage. Se impone en este capítulo la necesidad de abordar ciertas cuestiones técnicas desde el punto de vista sonoro, pero cuyas consecuencias son necesarias para completar el estudio estético de ambos lenguajes. De las matrices de Boulez al empleo del *I Ching* por parte de Cage, el análisis musical de las citadas obras

nos permitirá poner en práctica algunas de las cuestiones abordadas en referencia a sus cualidades sígnicas y sintácticas.

Finalmente, abordaremos la cuestión de la experiencia estética. Trataremos de defender la posibilidad de respetar la fundamentación de la experiencia estética en la infinita variedad de sus expresiones. Concluiremos nuestro estudio insistiendo en las cualidades que aúnan la música serial y aleatoria, tanto desde una óptica creativa, al constatar que la apertura autorial es propia de ambos lenguajes, como desde una óptica experiencial, defendiendo la afinidad perceptiva del serialismo integral y la aleatoriedad.

Quizás sean más las preguntas que plantea esta tesis que las que consigue responder. Los límites de la estética, particularmente en relación a la cuestión de la recepción artística, se revelan una y otra vez, pero entendemos que, a pesar de ello, la pregunta es necesaria y pertinente.

No pretenderemos en ningún caso universalizar nuestras conclusiones. Desde nuestro punto de vista, la pretensión de verdad, en el campo de la experiencia estética, no otorga mayor solidez al análisis de la obra artística; tan sólo revela la necesidad de autoafirmación a la que aspira toda actividad humana. El análisis estético invita a la búsqueda de sentido y constatar la imposibilidad de una respuesta última verifica, en todo caso, la hipótesis de que el arte desborda tanto al creador como al receptor y que su interpretación demanda una respuesta siempre abierta.

De la mano de Foucault, Eco y Derrida, a través de los escritos de Cage y Boulez, conducidos por las reflexiones de Pousseur o Ligeti, en diálogo con Gadamer, Genette, Wollheim y tantos otros, analizaremos las propuestas de la

música serial y aleatoria persuadidos de que el horizonte está más próximo a la flexibilidad interpretativa que al dogmatismo epistemológico.

Defenderemos también la necesidad de analizar la obra musical desde la vivencia profunda de una escucha atenta y, en lo posible, desprejuiciada. La experiencia estética es, de algún modo, inefable, pero es necesario forzar su verbalización para volver fecundo el diálogo estético. Tal es el fin de muchos de los escritos de Cage y Boulez y el de una buena parte de las obras de Eco y Foucault, cuyas apreciaciones sobre la música serial y aleatoria revelan que desarrollaron en profundidad la experiencia de una escucha plenamente vivenciada. Buena prueba de ello son los trabajos realizados por Umberto Eco en la RAI de Milán en colaboración con Luciano Berio, Bruno Maderna, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen y Henry Pousseur, o las largas conversaciones que Michel Foucault y Pierre Boulez mantuvieron en París y que se reflejarán después en las reflexiones sobre música contemporánea desarrolladas por Foucault y en la multiplicidad de escritos estéticos del compositor francés.

Es cierto que muchos creadores han hablado de su obra desde la más frágil subjetividad carente de todo rigor epistemológico; pero es igualmente penosa la situación inversa, la del erudito que escribe farragosos volúmenes de análisis estéticos sin haber experimentado el arte en su más hondo sentido. Ni unos ni otros han de ser los mejores compañeros de camino en la reflexión filosófico-musical. La experiencia del arte es una vivencia intensa, enriquecedora y sorprendente; el anhelo de compartir tan inefable experiencia en relación a la música serial y aleatoria, así como de fundamentarla con un análisis estético riguroso, representa parte del impulso que anima la redacción de esta tesis.

Ya hemos confesado que, quizás, no encontraremos demasiadas respuestas. Probablemente no hallemos más que una invitación a bucear en el profundo y agitado mar de la creación contemporánea. Podríamos, entonces, preguntarnos si el reconocimiento de los límites de nuestro estudio no debería conducirnos a un prudente silencio. Nos parece, sin embargo, más fructífera la perpetua pregunta, por más que la respuesta última se convierta en un continuo por-venir.

1. SINGULARIDADES DEL ARTE SONORO

1.1. La música como lenguaje

La reflexión estética sobre la música ha dado lugar, a lo largo de la historia, a una infinidad de enfoques diversos. En su *Crítica del Juicio*, Kant constata que la música, que “habla mediante puras sensaciones²”, es un vehículo idóneo para elaborar juicios estéticos. Así pues, la música, dice Kant, comunica ideas estéticas, pero precisamente porque éstas no son conceptos expresa la música “una indecible abundancia de pensamientos³”. Por otra parte, la introducción de la idea de lo sublime abre las puertas a una categoría indefinible, una categoría que excede toda posibilidad de representación.

El hecho de que la música haya sido considerada un arte no representativo ha llevado a los filósofos del siglo XIX a situarla en el punto más elevado de las denominadas “bellas artes”. Desde el siglo XIX la música comenzó a ser valorada como un arte capaz de expresar aquello a lo que el lenguaje ordinario no puede acceder. De este modo, Schopenhauer elevó la música a la más alta categoría por entender que sólo ella podía referirse a la Voluntad; la música, desde esta perspectiva, nos redime del sufrimiento de la vida. El romanticismo encontró en la música el prototipo de la expresión de libertad e, incluso, la máxima expresión de

² I. Kant, *Crítica del Juicio*, pg. 288

³ *Ibíd.*, pg. 289.

verdad. Se define, entonces, la música como un lenguaje no sometido a las limitaciones de los conceptos; un lenguaje, en suma, capaz de expresar lo inefable. De este modo, el compositor trasciende lo sensorial y nos invita a gozar de un lenguaje autónomo que evita la limitación de la palabra. Así, Nietzsche, al comienzo de *El caso Wagner*, llegará a afirmar que la música libera a la mente y da alas al pensamiento.

El siglo XX es también pródigo en este tipo de exaltaciones. En su famosa obra *De lo espiritual en el arte*, Kandinsky afirma que

el artista, cuya meta no es la imitación de la naturaleza, aunque sea artística, y que quiere y tiene que expresar su mundo interior, ve con envidia cómo hoy se alcanzan estos objetivos en la música, la más inmaterial de las artes.⁴

A partir de todas estas reflexiones, la filosofía ha ligado el estudio de la estética, y en particular de la música, al análisis de su condición de lenguaje. Pero, ¿qué tipo de lenguaje es, a fin de cuentas, la música?, ¿cómo podemos hablar de significaciones si el sonido carece de la conceptualidad que es la base del lenguaje verbal?

Lo primero que ha de decirse es que el estudio de las cualidades del lenguaje musical exige una reflexión no sólo en los distintos aspectos de su semanticidad, sino también en relación a sus principios sígnicos, gramaticales, formales, etc. De todos ellos, la cuestión semántica se revela como uno de los

⁴ W. Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, pg. 49.

problemas más complejos de la música y, como recuerda Enrico Fubini⁵, permite ser tratado desde puntos de vista bien distintos: formalistas y contenidistas llevan décadas debatiendo al respecto.

Las preguntas no parecen sencillas: “¿cómo proceder a un análisis del modo en que se distribuye la expresión y del modo en que se gesta?”, se pregunta Carmen Pardo. “La respuesta se halla en el análisis del lenguaje musical, puesto que si la música *dice*, es porque es un tipo de lenguaje.”⁶ Sin embargo, tendríamos que poder explicar cómo *dice* la música, y, una vez más, no parece una pregunta fácil de responder: ¿El *decir* musical tiene que ver con su capacidad de conmover o se refiere más bien a cualidades significativas puramente sonoras?

Que el signo musical posee, en primer lugar, un significado puramente sonoro es algo que no puede discutirse, pero no se debe olvidar también que los distintos signos que configuran los elementos lingüísticos de cada estilo musical imponen características semánticas muy diversas. Ya se verá cómo, por ejemplo, la música serial maneja signos de bajo contenido semántico mientras que los signos propios de la música aleatoria poseen, por lo general, un contenido semántico mucho más alto.

Aunque el significado musical da cuenta, en primer término, de frecuencias, duraciones, intensidades..., es decir, de cualidades sonoras (puesto que se trata de un código creado para representar sonidos), deberíamos formular otra pregunta: al margen de esta significación primera, ¿puede remitir el signo musical a contenidos semánticos de otra índole? La psicología cognitiva estudia la

⁵ E. Fubini, *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, pg. 53

⁶ C. Pardo Salgado, “Signos errantes del universo sonoro: Entre expresión y significación”, en *Música lenguaje y significado*, pg. 92.

cuestión de que todo oyente otorga al hecho musical un significado verbal que tiene que ver con relaciones semánticas establecidas con anterioridad y que se aplican a otros acontecimientos musicales en virtud de su afinidad sonora. Cuando esto ocurre, el signo pasa a desempeñar la condición de “tópico musical”. Esta sería, por ejemplo, la razón de que el *leitmotiv*⁷ wagneriano pueda, desde el sonido, conducir al oyente en la comprensión de la trama literaria de la ópera. En todo caso, esas otras significaciones posibles que pueden despertar los signos musicales no serán nunca unívocas. En primer término, tendrán un carácter estilístico y contextual, y, además, soportarán interpretaciones semánticas derivadas de la pura subjetividad del que escucha. Tan sólo en casos muy concretos, como en los madrigalismos renacentistas o en la retórica barroca (*Affektenlehre*), podemos hablar de semanticidad literaria, y, aun así, pocos oyentes pueden hoy escuchar una obra de Monteverdi o de Bach y asimilar la semanticidad de la retórica que le es propia; para una amplia mayoría de oyentes se ha perdido el nexo entre significante y significado.

Las singularidades del lenguaje musical elevan el arte sonoro por encima de toda definición. Como afirma Christopher Norris

la música llega a ser más que una fuente de imágenes y metáforas
estéticamente atractivas. Adopta el papel central en una nueva manera

⁷ Tal y como lo define Alberto González Lapuente, *leitmotiv* es un “motivo musical de la ópera, de esencia melódica, rítmica o armónica, que se relaciona con algún personaje o aspecto del drama musical, reapareciendo y transformándose a lo largo de la obra. Tiene sentido dramático y musical al relacionarse con la sustancia de la acción y el desarrollo de la composición de manera similar al tema.” (A. González Lapuente, *Diccionario de la música*, Alianza, Madrid, 2003).

de pensar acerca del lenguaje, el arte y la representación cuyos efectos alcanzan mucho más allá del discurso de la crítica de arte⁸.

Las cualidades singulares de la música y el modo como se relacionan tanto con el sonido en sí como con las características personales del creador, el oyente y el entorno social de ambos, han suscitado modos diversos de análisis. Uno de los más atractivos y recientes es el planteado por Carlos Villar-Taboada, para el cual

en música podemos distinguir una morfoestructura que organiza la construcción formal (la relación de la música consigo misma), una logoeestructura que regula la relación inmediata con la subjetividad del oyente (la relación de la música con el hombre) y una semioestructura mediante la cual se vincula con la tradición y la historia (la relación de la música con la cultura)⁹.

Si a estas particularidades del lenguaje musical sumamos las peculiaridades propias de los lenguajes serial y aleatorio, hallaremos un inmenso espacio de sugerencias estéticas y significaciones metafóricas que hacen de la música de vanguardia un ineludible tema de reflexión para estetas y lingüistas.

⁸ Ch. Norris, *¿Qué le ocurre a la posmodernidad?*, pg. 286.

⁹ C. Villar-Taboada, "Lenguaje y significado en músicas actuales", en *Música lenguaje y significado*, pg. 104.

1.1.1. Sintáctica y semántica del sonido

La semiología se ocupa del estudio del lenguaje musical desde hace sólo algunas décadas. Ha sido a partir de los años setenta del siglo XX cuando la semiología ha vuelto su mirada hacia las peculiares características del hecho sonoro, preguntándose por la naturaleza de su sintaxis, de sus signos y de su particular semántica.

No entraremos de momento en la polémica de si la música propicia un hecho comunicativo¹⁰, nos limitaremos, de momento, a tratar la cuestión de cómo las peculiares características del hecho musical hacen del estudio de sus cualidades sintácticas y semánticas una cuestión compleja, tanto en lo referente a sus definiciones como a la interrelación entre ambas.

Algunos autores afirman la imposibilidad de definir el significado de un signo artístico al margen de su estructura: “la idea es inconcebible al margen de la estructura artística¹¹”, afirma Y. M. Lotman. Desde este punto de vista no deberíamos hablar de “significado” fuera de un contexto que lo determina. Como explica Nicholas Cook “lo que importa, por lo tanto, no es el acontecimiento individual en sí, sino su relación con el contexto estructural en el que se produce¹²”. Es la misma postura defendida por Goodman¹³, para el cual el contexto determina la condición artística del objeto. Tal sería la razón por la que nuestra mirada no es la misma ante cualquier rueda de bicicleta que vemos girar

¹⁰ Este tema será abordado en el apartado 3.1.4 del presente estudio.

¹¹ Y. M. Lotman, *La estructura del texto artístico*, pg. 23

¹² N. Cook, “La forma musical y el oyente”, en *Quodlibet* n° 25, pg. 9

¹³ N. Goodman, *Maneras de hacer mundos*, pg. 98

por la calle y aquella que Marcel Duchamp descontextualizara en 1913 asignándola una categoría estética. A pesar de que un planteamiento de estas características pueda simplificar ciertos problemas relativos a la semántica de los lenguajes artísticos, creemos que, al mismo tiempo, impide abordar cualidades sígnicas en toda su hondura. Quizás lo más conveniente, y así planteamos el presente trabajo, sea estudiar primero las características del signo musical para después acotar su significado de acuerdo a un contexto que lo determina y finalmente considerar la intervención del receptor (intérprete y oyente) que, abriendo la significación primera otorgada por el creador, se convierte en portador de un sentido último que, desde nuestro punto de vista, nunca será unívoco.

En todo caso, el modo como opera la conexión entre signo y estructura se verá clarificado, en relación a la música serial y aleatoria, a la luz de los análisis que abordaremos en el quinto capítulo. Resulta de particular importancia tener siempre presente que la cuestión del significado posee, en el lenguaje musical, una complejidad particular. El objeto artístico (en este caso, la partitura) requiere habitualmente de un mediador (uno o más intérpretes) necesario para que la obra sea percibida por el receptor último (oyente). Por ello, la apertura semántica propia de algunos códigos musicales del siglo XX implica una doble reflexión: en primer lugar debemos considerar la apertura derivada de la propia naturaleza de los signos, frecuentemente ambiguos, los cuales exigen del intérprete continuos actos electivos que durante siglos han sido propios del creador; y en segundo lugar debemos considerar también el hecho de que el receptor, como interpretante último, otorga significaciones según sus propios modos de percepción, mediatizados también por su entorno cultural, prejuicios, presaberes, etc. Este

enfoque, heredero de Peirce, no renuncia a la importancia del texto. El hecho de aceptar que el contexto determina, en cierta medida, el significado del signo, no es incompatible con la creencia en un papel activo por parte del receptor. Lo más importante, y a esta cuestión apenas se le ha dedicado atención, es diferenciar las diversas cualidades que posee el signo musical en el seno de códigos altamente codificados (caso del lenguaje tonal o serial) o en códigos de baja codificación (caso del lenguaje aleatorio). En los primeros es posible poner el acento en el estudio sintagmático/paradigmático del discurso; en el segundo es necesario poner el acento en el papel co-creativo del intérprete.

En su artículo *L'application du modèle syntagmatique-paradigmatique à l'analyse des fonctions harmoniques*¹⁴, Yizhak Sadaï explica las ventajas del análisis lingüístico tonal a partir de una concepción contextual del discurso armónico. Así, el autor advierte sobre el hecho de que, a partir de dos sucesiones funcionales del mismo tipo, se pueden desarrollar valores estructurales distintos. “Estas diferencias, explica Sadaï, se crean en función de sus condiciones contextuales¹⁵”. De este modo, el estudio de los diversos desarrollos que los compositores tonales han otorgado al eje paradigmático nos permite hallar diferencias estilísticas y autoriales¹⁶. N. Ruwet, el gran promotor de esta visión

¹⁴ Y. Sadaï, *L'application du modèle syntagmatique-paradigmatique à l'analyse des fonctions harmoniques*, en *Analyse musical* 1986/1, pg. 35-42.

¹⁵ *Ibíd.*, pg. 41: “Ces différences sont créés par des conditions contextuelles”

¹⁶ En este sentido, justifica Sadaï las diferencias estilísticas, o incluso autoriales, en relación a la elección de un acorde u otro de los que configuran una misma clase gramatical (por ejemplo, la elección de un grado VI o III como función tónica dentro de un discurso tonal). Cualquiera de los elementos que forman parte de una misma categoría lingüística podría desempeñar la función requerida, y es la elección de uno de ellos lo que define los *estilemas* y determina las peculiares características del lenguaje de un compositor.

analítica, defiende el hecho de que la proyección del eje paradigmático sobre el sintagmático ayuda a la comprensión poética del lenguaje musical. Desde este punto de vista, y de un modo similar al postulado por Jakobson, Ruwet afirma que es posible acceder al análisis del contenido poético a través del estudio de los signos. Para ello, se basa en los principios de repetición y variación. A partir de esta concepción, delimita unidades y las organiza jerárquicamente para señalar después sus relaciones. Sin embargo, y esta es una de las cuestiones que iremos poniendo en relieve a lo largo del presente trabajo, la metodología de Ruwet, como la de una buena parte de la semiología actual, es inaplicable a los lenguajes objeto de nuestro estudio. Ni la música serial ni la música aleatoria ofrecen principios de repetición o variación tan explícitos que permitan delimitar sus estructuras y jerarquizarlas. Aunque resulte paradójico, el planteamiento estructuralista de Ruwet resulta inviable incluso para analizar el lenguaje serial, cuyos principios genéticos son fuertemente estructuralistas pero cuya organización interna no se revela a través de la lectura del discurso.

Tampoco el método schenkeriano resulta válido para el estudio y análisis de los lenguajes serial y aleatorio. Schenker concibe el discurso musical como una organización jerárquica en la que es preciso diferenciar los conceptos de “estructura” y “prolongación”. Además, señala la diferencia entre acorde gramatical y significativo con el fin de distinguir la mera estructura interválica de un acorde de su función dentro del discurso. Estos conceptos, que ayudan a la clarificación de las secuencias armónicas propias de la tonalidad, resultan inoperantes aplicadas a otros lenguajes, y aunque podría plantearse la posibilidad de obtener derivaciones de su propuesta de análisis jerárquico –especialmente la

definición del *Ursatz* o estructura subyacente- válidas para lenguajes no tonales, resulta evidente que su planteamiento se revela inútil como herramienta analítica para el lenguaje serial y aleatorio. El análisis propuesto por Heinrich Schenker pretende poner en relieve aquellos elementos que definen la base del lenguaje (tonal). Es, en este sentido una propuesta uniformizante que olvida, en gran medida, las singularidades de cada obra. Como afirma Antonio Notario:

Se trata, por tanto, de un análisis reduccionista que, lejos de atender a la especificidad de cada obra, lo que busca es la confirmación de un esquema epistemológico¹⁷

Nada menos apropiado para lenguajes que, como el serialismo integral o la aleatoriedad, tratan de ser vehículo para la creación de obras que tengan “su propio universo, su propia estructura y su propio modo de generación en todos los planos¹⁸”.

Por el hecho de que ambos lenguajes gestan su propio código a través del desarrollo discursivo, tampoco la búsqueda de estructuras fundamentales, que, en una línea muy próxima a Schenker, defiende la gramática generativa de Chomsky, se ha podido aplicar al estudio de una buena parte de la música occidental de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX¹⁹.

¹⁷ A. Notario Ruiz, “De la verdad en las artes sonoras: Perspectivas adornianas”, en *Música lenguaje y significado*, pg. 49.

¹⁸ P. Boulez, *Puntos de referencia*, pg. 120

¹⁹ No obstante, se han elaborado diversas tentativas a este respecto, como la de Fred Lerdahl expuesta en “Atonal prolongation structure”, en *Contemporary Music Review* 1984/4

Estas dificultades han sido denunciadas por algunos estudiosos de la semiótica musical, si bien las soluciones están aún por llegar:

Sin duda, la revolución que ha supuesto el desarrollo de la música serial y la atonalidad, es el desencadenante de este desconcierto teórico que parece reinar ante la desaparición de la identificación del concepto de tonalidad con el de estructura musical, en lo que se refiere al sistema²⁰.

La música reclama, desde hace décadas, modos particulares de análisis. Un análisis abierto que “ya no pretenda o ansíe las reglas al uso de una forma canónica, sino la búsqueda de un principio de relaciones múltiples²¹”.

Quizás por esta dificultad que ciertos lenguajes artísticos, en virtud de sus singularidades, ofrecen al análisis semiótico, se han buscado otros enfoques que, casi siempre, reclaman encuentros interdisciplinarios. Tal es el caso de la psicología experimental, que trata de establecer nexos entre acontecimiento musical y respuesta psicológica. Jean Jacques Nattiez ha analizado los resultados de la psicología experimental, pero encuentra que los estudios se realizan con una dirección excesivamente definida:

²⁰ S. Alonso, *Música, literatura y semiosis*, pg. 78

²¹ M. Cureses de la Vega, “La música como lenguaje de transgresión”, en *Música lenguaje y significado*, pg. 86

Se trata de inventariar, clasificar y compatibilizar respuestas verbales asociadas a la música por oyentes-cobayas convenientemente elegidos²².

También la psicología cognitiva trata de aportar luz al fenómeno de la percepción musical y desde los trabajos iniciales de Imberti (*Entendre la musique* –1979-, *Les écritures du temps* –1981-, ...) a otros estudios más recientes como los de Sloboda (*The Musical Mind: the Cognitive Psychology of Music* –1993-, *Musical Perceptions* –1994-, ...) los estudiosos se enfrentan al hecho de que nuestro conocimiento del discurso sonoro está mediatizado por las características subjetivas del oyente. Además, nuestro modo de conocer es siempre circular, no lineal (tal y como ha explicado Neisser en relación al “círculo de la percepción”), de modo que la utopía del estudio de la escucha humana en términos de rigurosa científicidad se revela cada vez más difícil.

Con todas estas aportaciones, la semiología musical se ha preocupado durante los últimos años de estudiar no sólo los signos y sus relaciones sino también su capacidad para otorgar sentido, capacidad que ha de someterse también a la percepción subjetiva del espectador. De este modo, conceptos como el de “competencia musical” (definido por Gino Stefani en 1998 como la capacidad de producir sentido mediante y/o en torno a la música) o el de “tópico musical” (tratado por autores como Agawu, van Dijk o Eco como correspondencias semánticas en obras distintas que comparten una trama afín y

²² “Il s’agit d’inventorier, de classer et de compatibiliser les réponses verbales associées à la musique par des auditeurs-cobayes convenablement choisis”, en J.J. Nattiez, *La sémiologie musicale dix ans après*, en *Analyse musicale* 1986/1, pg. 28

ligado, generalmente, a la narratología greimasiana) contribuyen a buscar nuevas soluciones a preguntas planteadas hace más de tres décadas.

Concluimos, pues, este apartado recordando que durante los años setenta y ochenta del siglo XX la semiótica aplicada a la música pareció avanzar en la búsqueda de un cientifismo analítico, pero a finales de siglo, y de un modo progresivo, se ha ido tomando conciencia de las limitaciones del estudio semiótico y estructuralista. Aunque hay autores, como Tarasti, Nattiez o Molino, que continúan apoyándose en la semiótica como herramienta válida para alcanzar la objetividad metodológica, muchos de los estudiosos del discurso musical desde la cognición y la significación, tal y como afirma Rubén López Cano²³, son conscientes de que hay nuevos problemas que abordar, como la imposibilidad de aislar objeto y sujeto de estudio o la necesidad de tener en cuenta la existencia de pre-saberes. Y, sobre todo, los estudiosos de la semiótica musical aceptan que, en una gran medida, conocer significa interpretar, lo cual, inevitablemente, transforma el marco epistemológico de la semiótica. Este planteamiento, que liga significado a interpretación y aúna la noción de música como texto y como relación sígnica, será el defendido a lo largo de esta tesis.

²³ R. López Cano, *Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica actual*, 2001 (<http://www.geocities.com/lopezcano/articulos/EGL.html>)

1.1. 2. Formalismo versus contenidismo

Tal y como advierte Enrico Fubini, la vieja polémica entre una concepción formalista o absolutista de la música y una visión contenidista o referencialista continúa viva:

de una parte, los formalistas puros, para quienes la música no expresa nada ajena a ella misma y al mundo de los sonidos; de otra parte, los contenidistas, para quienes la música tiene la virtud de expresar estados de ánimo, emociones o dicho de otro modo, la música puede referirse a un mundo que no se reduce meramente a los sonidos²⁴.

La posición formalista tiene a Hanslick como primer defensor, mientras que Hegel aparece como primero y principal representante de la concepción contenidista. De este modo, Hanslick habla de las formas sonoras en movimiento como el único contenido y objeto de la música, mientras que para Hegel la música toma por contenido así como por forma, lo subjetivo como tal. Dos posiciones aparentemente irreconciliables pero que, como afirma Carmen Pardo, quizás no se encuentren tal alejadas, ya que

en ambos casos, la música se hace significativa desde su naturaleza extra-representativa, lo que puede conducir tanto a la afirmación de que

²⁴ E. Fubini, *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, pg. 53.

el contenido de la música es lo indecible, como a la proposición de que la forma es el contenido de la música²⁵.

En su libro *Música y lenguaje en la estética contemporánea* se refiere también Fubini al intento de Derick Cooke de defender su tesis contenidista construyendo un “vocabulario de términos musicales²⁶”. Cooke ha definido las relaciones armónicas de acuerdo a sus “emociones implícitas”. Aunque su planteamiento se revela, desde nuestro punto de vista, sumamente simplista, aún hoy hay autores que defienden planteamientos similares, aunque con enfoques diversos y en muchas ocasiones más refinados.

Kofi Agawu, en su libro *Playing With Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music* defiende la existencia de dos tipos de semiosis en el lenguaje musical: la intraversiva (referida a ideas puramente musicales) y la extraversiva (referida a ideas extramusicales). Desde nuestro punto de vista, la mayor dificultad que plantea la teoría de Agawu es que las propiedades referenciales que asigna a cada significante son unívocas. El significante se plantea, así, como una particular disposición de los elementos musicales (melodía, armonía, ritmo...) que se revelan, según Agawu, ligados a significados característicos (doliente, amoroso, pastoral...). Creemos que tal suerte de “vocabulario musical” no puede ser defendido más que en casos muy concretos, como es el caso ya citado de las figuras retóricas del Renacimiento o el Barroco musical. Y, aún así, tales figuras, que conforman un “vocabulario” conocido en la actualidad sólo por musicólogos

²⁵ C. Pardo Salgado, “Signos errantes del universo sonoro: Entre expresión y significación”, en *Música lenguaje y significado*, pg. 96.

²⁶ Véase D. Cooke, *The language of Music*, Oxford University Press, Londres, 1959.

y expertos en dichos lenguajes musicales, no tratan de ligar el significado a emociones o sentimientos que han de despertarse en el oyente en el momento de su percepción. Las sensaciones, como advierten los psicólogos, son difícilmente universalizables.

A pesar de todo, los intentos de objetivar la manera como sentimos que la música nos conmueve es tan antiguo como la música misma. Ya los griegos se refirieron al *ethos* de los modos, al estado de ánimo que suscitan las diversas escalas, y desde entonces los planteamientos han sido muchos y diversos. Algunos teóricos tratan de resolver el problema remarcando la naturaleza “metafórica” del lenguaje musical, pero, como dice Treitler, “la metáfora habita en un reino en el que rige la imaginación, no la lógica²⁷”. Y por ello nos propone aceptar el hecho de que las vivencias que la música suscita son, inevitablemente, múltiples:

Creo que haríamos mejor si aceptáramos su autoridad y aprendiéramos de la multiplicidad de modos en los que debemos abordar la interpretación de la música si hemos de aproximarnos a nuestra vivencia de la misma, incluso si ello no puede producir las formulaciones de una teoría consistente²⁸.

De este modo, Treitler nos invita a perdernos en las infinitas sensaciones que la música suscita ajenas a toda definición. La música nos envuelve, excita nuestras sensaciones y despierta emociones diversas: “la música habita en un

²⁷ L. Treitler, “¿Qué obstáculos deben superarse, si se da el caso de que queramos hablar de significado en las artes musicales?”, en *Quodlibet* n° 7, pg. 49

²⁸ *Ibíd.*

terreno en el que la metáfora comunica, (...) sus significaciones son multidimensionales²⁹”. De ahí la dificultad de definir la significación musical. Sus propuestas no pueden quedar encerradas en la conceptualización del lenguaje verbal: “Tal vez la música se siente significativa simplemente porque es expresiva, pero esta expresión y esta significación bien podrían estar en la música misma³⁰”.

Uno de los grandes estudiosos del significado musical es, sin duda alguna, Leonard B. Meyer. Partiendo de las formulaciones básicas de la Teoría de la Gestalt, Meyer se sumerge en el estudio de las emociones musicales.

Para ello, analiza los principios de percepción de modelos en base a la llamada “ley de la buena continuación³¹” cuyo axioma fundamental es la ley de *Pragnanz*³². Dicha ley explica cómo nuestra percepción actúa buscando semejanzas con acontecimientos ya conocidos, de modo que, como afirma Meyer, aplicado a la melodía nos demuestra que

un tema o un motivo que esté bien formado será percibido siempre como una identidad, como el mismo tema, a pesar de los cambios que

²⁹ Ibíd., pg. 52 y 55

³⁰ C. Pardo Salgado, “Signos errantes del universo sonoro: Entre expresión y significación”, en *Música lenguaje y significado*, pg. 96.

³¹ Véase L. B. Meyer, *Emoción y significado en la música*, pg. 99

³² Dicha ley postula que “la organización psicológica será siempre tan ‘buena’ como las condiciones predominantes lo permitan. En esta definición el término ‘buena’ es impreciso: abarca propiedades tales como la regularidad, simetría, sencillez (...) En: L. B. Meyer, *Emoción y significado en la música*, pg. 103

pueda haber en la instrumentación, la tesitura, la dinámica o la armonización³³.

Es decir, que en base a acontecimientos conocidos (por ejemplo, la escucha de una exposición de fuga para un conocedor de dicha forma musical) nuestra percepción genera expectativas (la audición de episodios, bloques temáticos, estrechos...) con el fin de comprender el discurso, así que cualquier “desviación de la norma” (por ejemplo, una mutación en el motivo) actuará como vehículo portador de emociones. Dicho de otro modo: la satisfacción o frustración de expectativas está, para Meyer, en la base de la experiencia emotiva propia de la contemplación estética³⁴.

Ya veremos que este principio se ajusta con dificultad al análisis de la música serial y aleatoria, donde la generación de expectativas es una cuestión harto difícil. La explicación, según Meyer, sería que dichos lenguajes no están bien articulados, pues

una serie de estímulos está bien formada cuando su desarrollo, su articulación en fases de actividad y en fases de descanso, sus modos de continuación, sus formas de compleción y de conclusión, e incluso sus alteraciones e irregularidades temporales, son inteligibles para el oyente ejercitado y le permiten predecir con cierto grado de

³³ *Ibíd.*, pg. 103

³⁴ Esta misma postura ha sido defendida por otros autores, tanto en el ámbito de la psicología como en el de la reflexión filosófica. Véase, a este respecto,: C. Villar-Taboada, “Lenguaje y significado en músicas actuales”, en *Música lenguaje y significado*, pg. 102.

especificidad y certeza cuáles serán las etapas posteriores del proceso musical concreto³⁵.

Sin embargo, muchas obras creadas a finales de la década de los años cuarenta del siglo XX y a principios de los cincuenta, tratan precisamente de evitar que el oyente pueda generarse expectativas. Por ello, y desde la óptica de Meyer, los lenguajes objeto de nuestro estudio no responderían a las condiciones que la *Teoría de la Gestalt* considera necesarias para hablar de un lenguaje “correctamente articulado”. De momento, apuntaremos que, aun estando de acuerdo con el hecho, evidenciado por la psicología, de que el campo de estímulos se organiza sobre la base de experiencias pasadas, no hay que confundir la “inteligibilidad intelectual” de un discurso con el “interés estético” que suscita. La literatura nos viene demostrando desde hace tiempo que la ruptura de la sintaxis y la desarticulación del discurso pueden convertirse en categorías estéticas.

La música ha sido, en los últimos años, objeto de atención por parte de la psicología, la psiquiatría, la biología... Todas ellas tratan de arrojar luz sobre cuestiones fundamentales: ¿Por qué la música nos conmueve?, ¿podemos explicar qué elementos son los responsables de suscitar emociones en el oyente? En su libro *La música y la mente* el psiquiatra Anthony Storr especula con la posibilidad de que quizás sea el hecho de que, al principio de la vida, es, decir, en el vientre materno, podamos oír antes que ver lo que provoca que el sentido del oído esté relacionado de un modo tan marcado con las emociones³⁶. Por otra parte, la

³⁵ Ibíd., pg. 172-173

³⁶ A. Storr, *La música y la mente*, pg. 48.

vinculación estrecha que la música posee con el tiempo y la memoria es también responsable del juego emotivo que aquella suscita en el oyente:

Sin duda, uno de los fenómenos más interesantes y polémicos del arte musical es su capacidad para suscitar emociones en quien se deja atrapar por su discurso. Probablemente, esta facultad emotiva radica en su aptitud como vehículo para escapar de la percepción cronométrica de la temporalidad: induce a la sensación de un devenir del tiempo flexible, subjetivo e ilusorio. Los eventos musicales que se suceden en una pieza van marcando hitos en nuestra memoria, proporcionando puntos de referencia para el presente, jugando con las expectativas del receptor y determinando el grado de previsibilidad y sorpresa de los sonidos. El recuerdo revive las experiencias pasadas y actualiza, diferencia, el punto de partida de la imaginación en cada nuevo *viaje*, que queda así siempre individualizado³⁷.

En efecto, tal y como apunta Carlos Villar-Taboada, la memoria juega un papel fundamental en la cuestión de la emoción musical. Son muchos los elementos que configuran el tapiz de las implicaciones emotivas de la escucha musical, razón por la cual las preguntas siguen abiertas.

Al margen de todos los intentos abocados a explicar la emoción que la música suscita, un estudio filosóficamente riguroso de la percepción musical debe detenerse tanto en el hecho de la percepción, en términos de contemplación

³⁷ C. Villar-Taboada, “Lenguaje y significado en músicas actuales”, en *Música lenguaje y significado*, pg. 97.

estética, como en la cuestión fundamental de su articulación lingüística. Por ello, transitaremos ambos caminos y, acompañados también del análisis de algunas de sus obras, trataremos de responder a las cuestiones más imperantes de la música serial y aleatoria: su fundamento estructural como articulación lingüística y la multiplicidad de sus significaciones.

1.2. La música como actividad creadora y experiencia estética

A lo largo del siglo XX, e incluso desde las últimas décadas del siglo XIX, hemos asistido a una progresiva difuminación de las fronteras entre los espacios tradicionalmente reservados a creadores y receptores de arte. Durante siglos, la reflexión estética estuvo dirigida exclusivamente hacia el objeto artístico y hubo que esperar al siglo XIX para que el auge progresivo asignado al concepto de “genio” desplazara el interés filosófico a las singularidades del sujeto creador. Finalmente, es el siglo XX el que descubre la importancia del sujeto receptor: su mirada, más allá de la mera dotación de sentido, se concibe como mirada potencialmente creadora por cuanto tiene la capacidad de otorgar al objeto categorías estéticas.

De este modo, a mediados del siglo XX se reivindica el papel activo del espectador. Como explica Hans Robert Jauss:

Se rebasa así –y provocativamente- la función poética asignada al lector en la historia más reciente de la aisthesis: la de provocar, en él, una imaginación y reflexión personal propia³⁸.

El énfasis de esta “imaginación y reflexión personal”, el énfasis, en suma, de la mirada del espectador, ha conducido a la reflexión estética, como ya anunció el propio Jauss, a un auténtico “cambio de paradigma”, llegándose a afirmar que sin la actividad del receptor no hay obra. Desde este punto de vista, la obra, concebida primeramente como texto, tiene un valor potencial que sólo a través de la recepción se constituye en obra artística. De ahí la definición de arte como proceso: si el creador inicia la obra a través de la génesis creativa, el receptor deberá concluir la asignando al objeto su más honda significación. Evidentemente, y puesto que son muchos y diversos los posibles espectadores de la obra artística, las significaciones habrán de multiplicarse hasta el infinito. La obra suscita innumerables lecturas y el papel del artista queda socializado.

Esta transformación progresiva del modo de apreciación artística alcanza su punto culminante en las denominadas por Umberto Eco “obras abiertas”. En ellas el receptor puede no sólo otorgar significaciones diversas a la obra, sino intervenir en su aspecto puramente material. Pensemos, por ejemplo, en los happenings de Cage y Vostell o en las composiciones de Tudor y Wolff.

Sólo aceptando la apertura del significado artístico a la luz de la participación activa del espectador puede comprenderse el nacimiento de la conciencia estética moderna. El artista, en muchos casos, actúa más como un

³⁸ H. R. Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, pg. 151

contemplador que como un manipulador de la materia, mientras que el receptor es invitado a intervenir en la obra de un modo muy explícito, convirtiéndose, así, en un auténtico co-creador.

Como ha expuesto José Luis Molinuevo con acertada claridad:

(...) sigue abierta la cuestión en el arte actual sobre a qué llamar arte cuando Duchamp dice que cualquier cosa puede ser una obra de arte, Beuys completa diciendo que ‘cada hombre es un artista’ y Valéry remata asegurando que sus versos tienen el sentido que se les quiera dar³⁹.

En efecto, las fronteras entre los dominios del arte y los objetos cotidianos, entre artista y receptor, entre actividad creadora y experiencia estética, se tornan cada vez más ambiguas.

También la cuestión de la “intención” de la obra artística en relación a la expresión que suscita ha sido y es largamente debatida. Creemos, siguiendo las definiciones propuestas por Beardsley⁴⁰, que tanto la “falacia intencional” (que afirma que el significado de la obra coincide con la intención del autor) como la “falacia afectiva” (que afirma que el afecto que acompañó al autor en el momento de la creación llega, a través de la contemplación de la obra, al receptor) son visiones parciales del problema. Las emociones que la obra artística suscita desbordan la intención del creador; si, además, la obra requiere una intervención creativa por parte del receptor, la ingenuidad de las “falacias” resulta mucho más

³⁹ J. L. Molinuevo, *La experiencia estética moderna*, pg. 258

⁴⁰ Véase: M. Beardsley y W. Wimsatt, *The Verbal Icon*, University of Kentucky Press, 1954

evidente. En la obra acaba por proyectarse no sólo la psicología del creador, sino también la psicología del receptor, y ambas configuran un universo de significaciones posibles muy difícil de determinar. El juego de la reflexión estética se revela, una y otra vez, infinito. A través del estudio de la música serial y aleatoria veremos cómo esa infinitud de significaciones posibles se explicita de modos muy diversos a través de la diversidad de sus propuestas estéticas.

2. FIN DE LA TONALIDAD Y QUIEBRA DE LA REPRESENTACIÓN.

LA MÚSICA ENTRE EL AZAR Y LA SERIE.

2.1. Antecedentes de la música serial y aleatoria: la ruptura gramatical de Schoenberg y Kandinsky

2.1.1. Fin de la tonalidad y quiebra de la representación

Durante el invierno de 1957, John Cage participó en la convención de la *Asociación Nacional de Profesores de Música* en Chicago. Habiéndosele preguntado por el carácter experimental de la música europea y americana en esos años comentó: “un compositor conoce su obra como un leñador conoce un sendero por el que ha pasado una y otra vez, mientras que un oyente se enfrenta a la misma obra como alguien que está en el bosque y se encuentra una planta que no ha visto nunca.”⁴¹ En aquellos años muchos oyentes quedaron desubicados ante el desarrollo de una infinitud de poéticas que no siempre fueron capaces de asimilar. Aún hoy, casi medio siglo después, hay oyentes para los cuales la música de Cage, Boulez, Stockhausen, o tantos otros representantes de las vanguardias musicales de los años cincuenta, sigue pareciendo “experimental”. Todos ellos fueron herederos de Schoenberg, Webern, Cowell..., maestros de cuyas fuentes bebieron muchos de los jóvenes compositores europeos y americanos a mediados del siglo XX. Y es imposible comprender las rupturas que trajeron consigo en el campo de la creación, de la interpretación, del lenguaje y de la propia escucha sin

⁴¹ J. Cage, *Silencio*, pg. 7.

considerar antes estos precedentes. Por ello iniciaremos nuestro viaje hacia la música de Boulez y Cage partiendo de sus predecesores: desde el impresionismo de Claude Debussy hasta el expresionismo y posterior lenguaje dodecafónico de Arnold Schoenberg. A través de sus composiciones el lenguaje musical de occidente fue convulsionado hasta abandonar, finalmente, todo nexo con la tradición tonal anterior.

2.1.1.1. El significado de la vanguardia

Bajo el término “vanguardia” solemos agrupar una gran cantidad de manifestaciones artísticas, actitudes, lenguajes, etc., muy dispares entre sí⁴². Tomado en su sentido etimológico, el término “vanguardia artística” implicaría un arte “que va a la cabeza”, un arte partidario de la renovación, un arte que “abre caminos”. Sin embargo, es evidente que todas las épocas han dado a luz movimientos de talante renovador. Entonces, ¿a qué momento histórico nos referimos cuando hablamos de “la vanguardia”?

Habitualmente aplicamos la expresión “vanguardias históricas” a los movimientos artísticos surgidos desde fines del siglo XIX hasta el primer tercio del siglo XX. Aunque tras esta convención historiográfica se esconden ciertas vaguedades, resulta evidente el hecho de que, durante esos años, se desarrollaron en Europa algunos de los movimientos artísticos más radicales cuyos principios estéticos rompieron abiertamente con la tradición. Tal hecho puede reconocerse

⁴² Véase, al respecto, el artículo de Jaime Brihuega “Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias”, publicado en *“Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas”*, pg. 127 a 146.

en el campo musical analizando los fundamentos del lenguaje impresionista, responsable de una primera ruptura con el mundo de la tonalidad propio de la música clásica y romántica de los siglos XVIII y XIX, y, sobre todo, a la luz del expresionismo, con el cual la música europea termina por desvincularse de sus viejos cánones estéticos.

Emplearemos, pues, el término “vanguardias históricas” referido a los movimientos artísticos más renovadores que se desarrollaron en los últimos años del siglo XIX y el primer tercio del XX. Adoptaremos, además, la premisa defendida por Jaime Brihuega⁴³ para el cual es más exacto hablar de “las vanguardias” que de “la vanguardia”, ya que desde fines del siglo XIX son muchos los movimientos que han propuesto nuevos modos de entender el arte, expresados en manifiestos, proclamas y todo tipo de textos y géneros de expresión.

Simón Marchán, en su ensayo *Modernidad y vanguardia en las artes*, invita a considerar la vanguardia como

el paradigma de unas *renovaciones formales* que se aceleran como rupturas radicales. Iniciadas con la *quiebra de la representación* entre las palabras o las imágenes y las cosas, con el estallido de los referenciales ligados a la lógica de las equivalencias entre los significantes y los significados, culminan en la *tabula rasa* que supuso

⁴³ Ibíd., pg. 128

el alcanzar el grado cero de la expresión en cada una de las artes como punto de partida para instaurar nuevos lenguajes y nuevos mundos⁴⁴.

Comprobaremos cómo los lenguajes objeto de nuestro estudio representan, desde nuestro punto de vista, la culminación de las *vanguardias históricas*.

Podríamos también identificar la vanguardia con “una actitud crítica ante la convención”⁴⁵, un talante inconformista que conduce al artista a la búsqueda de nuevas expresiones estéticas, o bien, siguiendo los principios de Peter Bürger, analizar las vanguardias como autocrítica del arte en la sociedad burguesa⁴⁶. A este respecto, Bürger nos recuerda cómo “el dadaísmo, el más radical de los movimientos de vanguardia europea, ya no critica las tendencias artísticas precedentes, sino la *institución arte* tal y como se ha formado en la sociedad burguesa.”⁴⁷ Sólo después de esta ruptura el arte, desconectado de toda función social, manifestará su plena autonomía.

Sin embargo, y a pesar de la inmensa pluralidad de sus manifestaciones, puede hablarse de ciertas características comunes a una buena parte de las vanguardias, como el deseo de abandonar la institución social del arte y la pretensión de identificar arte y vida. Recordemos, por ejemplo, alguno de los *ready-made* de Marcel Duchamp, como la *Rueda de bicicleta* de 1913 o la *Fuente* de 1917, con los que su autor comenzaba a “transformar la pintura en un producto

⁴⁴ S. Marchán, “Modernidad y vanguardia en las artes”, en *Revista de Occidente* n° 252, mayo 2002, pg. 112

⁴⁵ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, pg. 6 (del prólogo de Helio Piñón).

⁴⁶ *Ibíd.*, pg. 60 y ss.

⁴⁷ *Ibíd.*, pg. 62

de la vida del siglo XX”⁴⁸. A pesar de ser obras que critican abiertamente las viejas premisas del arte y su institución, hoy forman parte de los museos, lo cual merecería, sin duda, un profundo análisis sociológico⁴⁹. En todo caso, las vanguardias históricas pueden ser interpretadas como “paradigma de las revoluciones formales que configuran nuestra modernidad” hasta el punto de parecer alcanzar “el grado cero de cada una de las artes como punto de partida para instaurar nuevos lenguajes”⁵⁰.

Adorno decía que la ruptura con la tradición era el elemento sustantivo de “lo moderno” o “lo nuevo”, esto es, de la vanguardia, pero hemos de reconocer que el grado de renovación o ruptura de una obra no siempre es fácil de definir. De todos modos, el estudio de los manifiestos que respaldan el nacimiento de las nuevas poéticas y, lo que es más importante, el estudio de las obras de arte en sí mismas, revelan un salto cualitativo en la época a la que nos estamos refiriendo que, quizás, se torne especialmente claro en el mundo de la música, donde la unicidad del lenguaje tonal imperante desde el barroco hasta el siglo XIX dio paso a una pluralidad de lenguajes nunca conocida hasta entonces. La sociedad no pudo seguir el vertiginoso ritmo evolutivo que los compositores impusieron al arte y la generalizada incompreensión hacia los nuevos mundos sonoros propiciaron el desprecio hacia una música que se negaba a cumplir las expectativas del público.

⁴⁸ J. Mink, *Duchamp*, pg. 41.

⁴⁹ Véase el libro monográfico “Duchamp” de Juan Antonio Ramírez, editado por Siruela (Madrid, 1993), en el que se analiza ampliamente el sentido de los “ready-mades”, advirtiendo que con ellos el artista pretendía, entre otras cosas, “desacreditar el sistema consagrado de las bellas artes” (pg. 29).

⁵⁰ S. Marchán Fiz, *Las vanguardias históricas y sus sombras*, pg. 8.

Es por esta razón por la que Schoenberg, compositor prototipo de las vanguardias musicales europeas, llegó a afirmar que

ningún artista, ningún poeta, ningún filósofo y ningún músico, cuyo pensamiento se desenvuelve en la más alta esfera, habrán de descender a la vulgaridad para mostrarse complacientes con un 'slogan' tal como 'Arte para todos'. Porque si es arte no será para todos, y si es para todos no será arte⁵¹.

Esta afirmación revela un distanciamiento entre creador y público análogo al planteado por Kandinsky en su famoso libro *De lo espiritual en el arte*, simbolizado a través de la metáfora del triángulo:

La vida espiritual, representada esquemáticamente, es un gran triángulo agudo dividido en secciones desiguales, la menor y más aguda dirigida hacia arriba. Cuanto más hacia abajo, tanto más anchas, grandes, voluminosas y altas resultan las secciones del triángulo.

El triángulo se mueve despacio, apenas perceptiblemente hacia delante y hacia arriba (...) En el extremo del vértice más alto a veces se halla un solo hombre. Su contemplación gozosa es igual a su inconmensurable tristeza interior. Los que están más próximos a él no le comprenden, indignados le llaman farsante o loco. (...) En todas las secciones del triángulo hay artistas. Todo el que ve más allá de los límites

⁵¹ A. Schoenberg, *El estilo y la idea*, pg. 83-84.

de su sección es un profeta para su entorno y ayuda al movimiento del reacio carro⁵².

Y de un modo muy similar a Schoenberg, advierte sobre el hecho de que el verdadero artista, que aporta un modo nuevo de ver el mundo, no puede ser comprendido por un público mayoritario. Por el contrario:

Cuanto más grande sea la sección y cuanto más bajo su nivel, tanto mayor será la masa que comprenda el discurso del artista. Naturalmente cada sección siente consciente o (la mayoría de las veces) inconscientemente hambre de pan espiritual. Este pan se lo dan sus artistas; mañana la sección siguiente tenderá sus manos hacia él.⁵³

Estos textos manifiestan esa actitud crítica que Bürger considera intrínseca a todo arte de vanguardia. En ellos se evidencia no sólo el talante renovador característico de las llamadas “vanguardias históricas”, sino, además, el distanciamiento progresivo entre arte y sociedad. Ambos hechos serán responsables de la emancipación del arte y del nacimiento de una infinitud de poéticas. Volveremos a este apartado al final del capítulo, en relación al desarrollo de la música serial y aleatoria.

⁵² W. Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, pg. 28-29.

⁵³ *Ibíd.*

2.1.1.2. Debussy y el dominio de lo simbólico

En el apartado anterior anticipábamos el hecho de que la estética impresionista, cuyo representante más significativo es Claude Debussy, representa el origen de las vanguardias musicales europeas. La historia musical de occidente se basa, desde la época barroca, en el desarrollo del lenguaje tonal, un lenguaje que pretende ser mimesis, imitación del mundo natural según la organización de sus principios armónicos. Desde que Jean-Philippe Rameau publicara en 1722 su *Traité de l'Harmonie reduite à ses principes naturels*, la música europea ha defendido la solidez de los principios tonales en razón de su derivación de las leyes acústicas. Sin embargo, no hemos de olvidar que los principios armónicos del sistema tonal nunca se ajustaron de un modo estricto a dichas leyes, y, lo que es más importante, fueron, además, transformándose a lo largo de los siglos XVIII y XIX hasta desarrollar un lenguaje musical cada vez más complejo y alejado de la física del sonido.

Son muchos los factores que contribuyeron al fin de la época tonal. Los últimos años del s. XIX son, en general, años de paz y prosperidad para Europa. Desde que en 1871 finalizara la última guerra franco-prusiana, el continente europeo vivió una época de cierta estabilidad política acompañada de grandes avances científicos y técnicos que generaron en la sociedad un sentimiento de tranquilidad y optimismo. Sin embargo, y paralelamente a estos acontecimientos, tuvieron lugar circunstancias que favorecieron el inicio de un vivir más desasosegado. En el mundo científico, el desarrollo de la teoría de la relatividad

de Einstein (1905) sugería la idea de un universo inestable y hasta imprevisible⁵⁴; por otra parte, las teorías psicoanalíticas de Freud (que fundara la *Sociedad Psicoanalítica de Viena* en 1908) pusieron de relieve la presencia de un aspecto “inconsciente” en el ser humano que podía, en ocasiones, controlar la actividad consciente. La visión de un universo y una colectividad humana sobre la que planeaba la sombra de lo irracional condujo a muchos individuos, entre ellos un gran número de artistas, a alejarse de las alegres expectativas con las que parecía haber querido terminar el siglo XIX. Además, la proximidad de la primera guerra mundial fue presagiada por muchos artistas (recordemos los *gritos* de Munch) que comenzaron a plasmar en sus obras un hondo sentimiento de preocupación y pesimismo. El estallido de la guerra y la magnitud de la misma, nunca conocida hasta entonces, no hizo sino confirmar el desgarró existencial reflejado en el arte. Pero ya en la primera mitad del siglo XIX encontramos algunos síntomas que anticipan la quiebra artística que vivirá Europa en los primeros años del siglo XX. Tal es el caso, por ejemplo, de Charles Baudelaire, precursor del simbolismo y,

⁵⁴ En su libro *De lo espiritual en el arte*, W. Kandinsky cita otro acontecimiento científico que, en su caso, también le influyó profundamente en el modo de percibir el mundo y el arte: “Fue la desintegración del átomo. Esta fue en mi alma como la desintegración de todo el mundo. De pronto caían los muros más sólidos. Todo resultaba inseguro, vacilante, blando. (...) Me parecía que la ciencia había sido aniquilada: sus fundamentos no eran más que una ilusión, un error de los científicos que no construían, rodeados de un nimbo, su edificio divino con mano segura y piedra a piedra, sino que buscaban las verdades a tientas en la oscuridad y confundían una cosa por otra”. (pg. 12 de la edición Labor, Madrid, 1991). Recordemos que la teoría de los cuantos de Planck fue formulada en 1900 y sirvió de base a la teoría de la relatividad de Einstein.

quizás, primer poeta de la modernidad⁵⁵. La fuerza de sus metáforas y su defensa de una “poesía pura” sirvieron de punto de partida a poetas como Mallarmé, Verlaine o Rimbaud.

Baudelaire contribuyó, además, a romper antiguos cánones estéticos, entre los que podríamos destacar el tradicional concepto de belleza. Adorno, en su *Teoría Estética*, llama la atención sobre cómo la poesía de Baudelaire encarna valores estéticos completamente nuevos, y es en esta novedad donde reside su grandeza, pues “lo nuevo es el signo estético de una reproducción ampliada y de una promesa de total plenitud”⁵⁶. En su *Himno a la belleza* escribe Baudelaire: “¿Que vengas del Infierno o del Cielo, qué importa, / ¡Belleza!, ¡Monstruo enorme, ingenuo y espantoso! / si tus ojos, tu risa, tu pie, me abren la puerta/ del Infinito amado que nunca he conocido?”⁵⁷

He aquí el fundamento del arte moderno: no es posible definir el concepto de belleza; los juicios estéticos no son universales. Y, aun si pudiéramos definir las fronteras entre belleza y fealdad, tendríamos que aceptar que todo puede ser contemplado estéticamente. Cuando Baudelaire afirma que no importa si nuestro mirar se dirige al “cielo” o al “infierno” con tal que el objeto de nuestra contemplación vuelva los instantes más leves, está revolucionando la relación entre ética y estética, al tiempo que plantea la imposibilidad de un ideal artístico.

⁵⁵ En su ensayo “Modernidad y vanguardia en las artes”, *Revista de Occidente* n° 252, mayo 2002, S. Marchán explica cómo Baudelaire contribuyó a la disolución del clasicismo en su teoría sobre la *modernité* recogida en el ensayo *El pintor de la vida moderna* (1863).

⁵⁶ Th. Adorno, *Teoría Estética*, pg. 36.

⁵⁷ Ch. Baudelaire, *Las flores del mal*, pg. 141. (Traducción de Luis Martínez de Merlo)

Como dice Simón Marchán: “Desde el llamado Romanticismo Satánico y las Flores del Mal (1857) (...) el repliegue de lo estético y la frustración ante el ideal artístico del futuro o las expectativas del Mesías artístico se refugian en la propia interioridad psíquica. (...) El esteta acaba por convertirse en un nihilista respecto a la propia existencia estética (...)”⁵⁸. Y será precisamente esta ruptura en relación a la creación artística y su contemplación lo que servirá de punto de partida para las grandes revoluciones estéticas del siglo XX, desde Arnold Schoenberg a John Cage.

De entre los continuadores del universo estético de Baudelaire es Stéphane Mallarmé el que, desde nuestro punto de vista, mejor personaliza la ruptura definitiva con la estética formalista de los parnasianos, siendo prototipo de un simbolismo que rechaza, ante todo, la antigua creencia en la existencia de analogías universales. Para Mallarmé lo fundamental es crear nuevas correspondencias semánticas basadas en la capacidad simbólica de las imágenes poéticas, expresando, así, no la realidad sino la impresión que ésta produce. Pero no hay que olvidar que, para Mallarmé, dicha impresión participa a su vez de un azar que circunda el mundo y que mediatiza la voz del poeta, y es contra ese azar que “hace naufragar la intención poética como a un navío bajo la tempestad”⁵⁹ contra el que elevó su voz, a sabiendas de que nada, en último término, aboliría el azar. Es ésta la idea central de su famoso poema “Un coup de dés” en el que, en

⁵⁸ S. Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna*, pg. 215

⁵⁹ Para la total clarificación de este apartado, es preciso abordar la lectura del poema de Mallarmé “Un coup de dés”. A tal efecto, sugerimos la versión bilingüe de la editorial Hiperión, cuya traducción corre a cargo de Ricardo Silva-Santisteban: Stéphane Mallarmé, *Obra poética II*, Hiperión, Madrid, 1993.

clave simbólica, equipara la voz del poeta a una “pluma solitaria enloquecida” que se “agita (...) en la tempestad (...) inutilmente” hasta caer “sepultada en (...) el abismo”⁶⁰. Y puesto que el acto creador (simbólicamente, el golpe de dados) no puede abolir el azar, la voz ahogada del poeta es conducida al silencio, emergiendo la página en blanco como única realidad ontológica. Ya veremos hasta qué punto Mallarmé se anticipa, con este pensamiento, a la estética de John Cage.

De momento, nos centraremos en esa idea tan mallarmeana de que la misión del poeta no ha de reflejar la realidad sino el efecto que ésta produce, pues tal concepción coincide por completo con el planteamiento de pintores y músicos impresionistas. Todos ellos representan, así, un nuevo modo de ver el mundo, un primer paso hacia una postura enteramente vanguardista que inicia el camino de la abstracción. Valeriano Bozal, en un magnífico artículo sobre el lenguaje del sujeto⁶¹, se refiere a este “nuevo mirar”: “el artista trabaja a partir de aquellos elementos que son propios de la mirada real de un sujeto”⁶² creando, así, un “lenguaje que hace referencia a línea y plano, ritmo cromático, agregación y desagregación, etc., es decir, términos que hasta ahora se habían considerado exclusivamente como rasgos formales y que ahora cobran un sentido nuevo: replantear la posibilidad misma de la representación pictórica”⁶³. Se inicia, así, la quiebra de la representación. Monet, desde una estética impresionista, busca no

⁶⁰Del poema “Un coup de dés” (Un golpe de dados). Stéphane Mallarmé, *Obra poética II*, pg. 159 y ss.

⁶¹ V. Bozal, “Arte contemporáneo y lenguaje”, en AA.VV., *Historia de las ideas y de las teorías estéticas contemporáneas*, pg. 15 a 25.

⁶² Ibíd., pg. 18.

⁶³ Ibíd., pg. 19.

tanto la captación de la realidad en sí, a cuya existencia comienzan a renunciar los artistas, como la constatación de su continua transformación. Es una pintura en la que prima “la instantaneidad”⁶⁴ (recordemos, al respecto, las múltiples versiones de *El puente de Waterloo* o *El Parlamento de Londres*). Y esa misma instantaneidad es la que Debussy buscó para su música.

El tradicional lenguaje tonal estaba sometido a la llamada “funcionalidad armónica”, esto es, cada acorde tenía una función armónica bien definida que le obligaba a conducirse de un modo concreto, sometiendo, así, su dirección a la progresión armónica del discurso. Debussy rompe, por vez primera, con esta obligatoriedad del lenguaje armónico, tratando a los acordes como entidades independientes, de tal manera que es su colorido y no la dirección armónica del discurso lo que determina su elección por parte del compositor. Aunque, evidentemente, esta transformación tan sustantiva del lenguaje armónico no se realizó de un modo drástico, pues todavía en la música debussyniana perviven muchos rasgos del lenguaje tonal, hay que reconocer que la renuncia a la funcionalidad de los acordes fue un paso decisivo en el desarrollo de la música occidental equiparable al descubrimiento de las nuevas técnicas impresionistas en las artes plásticas y su peculiar modo de tratar la luz, la atmósfera o la indefinición de los contornos. En el sonido, lo mismo que en la pintura, también comienza a primar la instantaneidad. La música de Debussy se mueve en el terreno de la vaguedad; sus contornos, como la pintura de Monet, son indefinidos, sus colores cambiantes. Podríamos establecer infinitas comparaciones entre las técnicas empleadas por poetas simbolistas, pintores impresionistas y músicos de la escuela

⁶⁴ S. Marchán Fiz, *Fin de siglo y los primeros ismos del XX*, pg. 21

impresionista francesa, pero nos detendremos sólo en una, lo bastante significativa como para dejar clara la analogía entre las tres corrientes: Mallarmé decía que la palabra es “morada”, queriendo simbolizar, con ello, que en una palabra tienen cabida una infinitud de significaciones posibles. Esa multiplicidad de significaciones se aproxima enormemente a un “vaciado de significado”, pues la utopía de significados potenciales acaba por destruir las relaciones entre significado y significante, de tal modo que el significante ya no es sino presencia de lo ausente.

La apertura de la semánticidad propuesta por Mallarmé se relaciona también con la manera como Monet representa el mundo: cada elemento puede ser narrado de mil modos distintos, puesto que la realidad se transforma constantemente según la luz o la atmósfera que la rodea. De este modo, es inútil buscar una lectura única de un motivo determinado; las más de cuarenta versiones de la *catedral de Rouen* son buena prueba de ello. “El arte es armonía”⁶⁵, decía Seurat, y por tanto el pintor sabe que en cada momento la realidad se le presentará armonizada de un modo distinto, lo cual, necesariamente, ha de quedar reflejado en su obra. El artista, de algún modo, renuncia a la verdad, pues sabe que no puede sino ofrecer meras aproximaciones de una realidad que se le escapa. Imposible desvelar el misterio. Como dijo el propio Debussy: “la belleza de una obra de arte permanecerá siempre en el misterio (...)”⁶⁶. Indudablemente, si el artista acaba por aceptar la infinitud de significaciones, matices y caras de la realidad, si acepta el misterio de cuanto le rodea y renuncia a encontrar el

⁶⁵ A. Aracil y D. Colomer, *El siglo XX. Entre la muerte del Arte y el Arte Moderno*, pg. 42.

⁶⁶ C. Debussy, *El Sr Corchea y otros escritos*, pg. 203.

significado último de su mundo circundante, entonces parece lógico aceptar, con mucha razón, que las cualidades estéticas de una obra de arte hayan de permanecer también en el misterio; imposible reencontrar la mirada del artista, cada cual habrá de permanecer con la propia. Por esta razón Claude Debussy huyó continuamente de los formulismos del lenguaje tonal, ya que para la gramática de la tonalidad los acordes poseen, en muchas circunstancias, un significado unívoco. Debussy empleó, con frecuencia, la técnica de repetir una misma melodía armonizándola de modos diferentes, como si la luz incidiera cada vez de un modo distinto sobre ella, como si también el sonido fuese “morada”. Buen ejemplo es el famoso *Preludio a la siesta de un fauno*, donde la melodía inicial de la flauta, presentada al comienzo de la obra, se repite literalmente ocho veces a lo largo de la pieza, pero siempre con armonización e instrumentación distintas. El poema de Mallarmé, a partir del cual Debussy compone su obra, está lleno de imágenes simbólicas que ponen de manifiesto esa “intensité mallarméene de pensé” de la que hablaba Thierry Maulnier⁶⁷. Una “presunción de infinitud”⁶⁸ que abre las palabras a un juego de evocaciones continuas.

Decía Mallarmé que, aunque Debussy no hubiera escrito un preludio sobre el poema, los versos ya estaban orquestados. Desde luego, las imágenes musicales no faltan (la flauta, el otero de acordes rociado, el viento de los tubos...) y qué duda cabe de que la propia imagen del fauno con su flauta tratando de cortejar a las ninfas tiene, en sí misma, una esencia “sonora”. Pero la lectura de este poema no puede ser ligera. Decía Valéry que para leer a Mallarmé había que aprender a

⁶⁷ S. Mallarmé, *Antología*, pg. 10

⁶⁸ *Ibíd.*, pg. 11.

leer de nuevo⁶⁹, y es que las palabras están “moldeadas” de tal modo que su significado no siempre se desvela en una primera lectura. Por cierto, que Valéry llegó a afirmar que en este poema se encontraban “los versos más hermosos del mundo”⁷⁰: “Tu sais ma passion, que pourpre et déjà mûré / chaque granade éclate et d’abeilles murmure...”⁷¹

La apertura semántica iniciada por Mallarmé, Monet y Debussy no es sino el comienzo de una apertura progresiva de los lenguajes que terminará por desembocar en las vanguardias del siglo XX. Recordemos, por ejemplo, cómo Hans Baumann, representante del dadaísmo, afirmó, en el *Almanaque Dadá* de 1920, que “las ideas y las cosas no son para el dadaísta más que símbolos”⁷². La obra de Debussy, como la de sus contemporáneos Mallarmé y Monet, opera en el dominio de lo simbólico, y es esa circunstancia la que quiebra el antiguo concepto de representación y abre las puertas a muchos de los *ismos* del siglo XX. Entre ellos, como veremos a continuación, es preciso destacar el expresionismo de Schoenberg, cuya música, a su vez, será fundamento del serialismo posterior, del mismo modo que la música aleatoria retomará elementos simbólicos presentes en la obra de Mallarmé, como su concepción de la “página en blanco”.

⁶⁹ S. Mallarmé, *Antología*, pg. 16 (prólogo de José Lezama Lima)

⁷⁰ *Ibíd.*, pg. 15

⁷¹ tú sabes mi pasión, que púrpura y madura / toda granada brota y de abejas murmura.

⁷² R. Huelsenbeck con prólogo de S. Marchán, *Almanaque Dadá*, pg. 29.

2.1.1.3. Schoenberg, Kandinsky y la autonomía del sonido y el color

Resulta ya tradicional establecer relaciones entre el arte de Schoenberg y Kandinsky, sobre todo desde que en 1980 se publicara la correspondencia entre ambos (*Briefe, Bilder und Documente*, Residenz Verlag, Salzburg und Wien, 1980)⁷³, revelándose, así, no sólo una estrecha amistad, sino, también, una clara proximidad de horizontes estéticos. La etapa tonal de Schoenberg es equivalente a la etapa figuralista del pintor ruso. Ambos desarrollarán después un estilo que será denominado expresionista; tras él seguirá una etapa dodecafónica en la música de Schoenberg equivalente a la etapa analítica de Wassily Kandinsky. Así pues, tres etapas estéticas en cada autor entre las que puede establecerse una clara analogía.

Para abordar el estudio de aquellos movimientos que sirvieron de punto de partida al desarrollo de la música serial y aleatoria, resulta imprescindible partir de aquellos documentos que revelan el pensamiento estético de Schoenberg y Kandinsky, así como la correspondencia que medió entre ambos y que se centra en el periodo de 1911 a 1914. En cuanto a los textos partiremos, para la reflexión sobre las dos primeras etapas creativas de ambos autores, de *El estilo y la idea*⁷⁴

⁷³ Existe una traducción al castellano: A. Schoenberg-W. Kandinsky, *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Alianza, Madrid, 1987, que será la empleada en el presente estudio.

⁷⁴ La primera edición (inglesa), de 1951, recoge artículos de 1900 a 1950. Nosotros trabajaremos con la traducción española: A. Schoenberg, *El estilo y la idea*, Taurus, Madrid, 1963. El libro, agotado desde hace décadas, acaba de ser reeditado por Idea Books (Huelva, 2005)

de Schoenberg y *De lo espiritual en el arte*⁷⁵ de Kandinsky. También volveremos nuestra mirada hacia la edición de las cartas antes mencionada, y cuya primera publicación data de 1980, traducida al castellano siete años después.

Si Monet anunció, en el campo de la pintura, una primera ruptura con el tradicional concepto de mimesis, el expresionismo terminó por borrar todo resto de figuralismo en las artes plásticas; pues si el impresionismo aún mantiene como centro de reflexión el objeto, por más que éste sea considerado una realidad en transformación continua, el expresionismo se volcará hacia el sujeto, haciendo de éste el centro de su reflexión y el punto de partida para el despliegue del arte. Por otro lado, el hecho de desligar el arte del objeto ofreció al lenguaje la oportunidad de replegarse sobre sí mismo; en la pintura de Kandinsky el color acaba por volverse autónomo, del mismo modo que forma y contenido se divorcian. Simón Marchán nos explica cómo el nuevo juego de la reflexión poética, multiplicada como en una serie infinita de espejos, genera “refracciones” que “pueden utilizarse muy bien como metáforas premonitorias de un repliegue de las artes sobre sí mismas”⁷⁶. El artista busca nuevas vías de expresión que, lógicamente, deben dar lugar al nacimiento de nuevas gramáticas. La psicología del creador se vuelca sobre el lienzo generando una “deformación subjetiva” que revela una búsqueda de relaciones casi sinestésicas entre emoción y color. Los problemas formales pierden importancia; lo fundamental, ahora, es lo que Kandinsky denomina “la necesidad interior”, el “espíritu”, el “alma” del sujeto:

⁷⁵ Kandinsky terminó de escribir este libro en 1910, aunque fue editado en 1912, en Munich. Trabajaremos con la traducción española: W. Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Labor, Barcelona, 1991

⁷⁶ S. Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna*, pg. 226.

Nuestra pintura se halla actualmente en un estadio diferente, su *emancipación* de la naturaleza está en los comienzos. Hasta ahora, la utilización del color y la forma como agentes internos ha sido más bien inconsciente. La subordinación de la composición a una forma geométrica ya aparece en el arte antiguo (por ejemplo, en los persas). La construcción sobre una base puramente espiritual requiere un largo trabajo, que se inicia casi a ciegas y a tientas. Es necesario que el pintor cultive no sólo sus ojos sino también su alma para que ésta aprenda a sopesar el color con su propia balanza y actúe no sólo como receptor de impresiones exteriores (a veces también interiores) sino como fuerza determinante en el nacimiento de sus obras⁷⁷.

Estas palabras están escritas en 1910 por un Kandinsky que acaba de iniciarse en el arte abstracto; recordemos que su primera obra plenamente abstracta es el cartel elaborado en 1909 para la primera exposición de la *Nueva Asociación de Artistas de Munich*. Muy poco después, en 1910, pintará su *Primera acuarela abstracta* en la que, por vez primera, se alcanza la autonomía del color y la forma. El objeto ya no es considerado imprescindible en la representación pictórica. El artista no precisa de una base objetual, sino de un apoyo más “íntimo” que el propio Kandinsky denomina “necesidad interior”. De este modo el creador, según Kandinsky, debe construir su obra respondiendo al “principio de la necesidad interior” que define como “la fuerza espiritual en el

⁷⁷ W. Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, pg. 99-100.

arte”⁷⁸. Se trata de un impulso creador que justifica cualquier manifestación artística, pues

no existe el ‘sonido feo’ y la ‘disonancia’ externa en la música y la pintura, en esas artes cualquier sonido y combinación de sonidos es bello (=idóneo) cuando brota de la necesidad interior⁷⁹.

Así se alcanzará, según el pintor ruso, la “composición pura”⁸⁰, una obra artística creada según el principio de la necesidad interior que sobrepasará los antiguos límites que la mimesis imponía al arte. Como escribió O. Wilde, “el arte empieza donde termina la naturaleza”⁸¹ y por ello el artista, guiado por los movimientos de su “espíritu”, conseguirá, al fin, la autonomía de las formas, el color y el sonido; la emancipación, en suma, de su propio lenguaje artístico.

Kandinsky, que poseía cualidades sinestésicas de un modo tal que el color “resonaba” en su mente, describió frecuentemente asociaciones entre timbre y color. Con anterioridad, otros pintores ya habían descrito tales relaciones:

Uno de los primeros en ocuparse intensamente de las interdependencias entre luz y color, sensaciones musicales y percepción simultánea, tras Cézanne y Seurat, fue Robert Delaunay, que derivó de ellas su teoría de la ‘simultaneidad’, con la que ejerció

⁷⁸ Ibíd., pg. 110.

⁷⁹ Ibíd., pg. 107.

⁸⁰ Ibíd., pg. 100.

⁸¹ Ibíd., pg. 110.

una influencia de alto alcance tanto en los artistas alemanes de *Der Blaue Reiter* como en la vanguardia norteamericana.⁸².

Karin von Maur nos recuerda que “para los artistas del siglo XX lo más significativo fue, ante todo *Prometeo. Poema del fuego*, del compositor ruso Alexander Scriabin, que contempla la incorporación de un teclado cromático para dar acompañamiento de proyecciones de luz coloreada a las ‘atmósferas coloreadas’ de su composición”. Desde entonces, pintores y músicos desarrollarían su fantasía en la frontera entre el sonido y el color, plasmando sus reflexiones a veces de un modo vago, a veces de un modo más explícito, como en las representaciones de instrumentos musicales y partituras tan habituales en la obra de Picasso y Braque.

Por su parte, Schoenberg, también tenderá lazos entre música y pintura y, sobre todo, será quien consiga otorgar al sonido su plena autonomía. Para la comprensión de sus principios estéticos, resulta muy valiosa la lectura de su *Tratado de Armonía*, de 1911, y del artículo “La afinidad con el texto”, de 1912, escrito para el Almanaque *Der Blaue Reiter* y que hoy se publica como parte del libro *El estilo y la idea*. Respecto del primero destacaremos las siguientes citas:

El arte es, en su grado ínfimo, una simple imitación de la naturaleza. (...) En su nivel más alto, el arte se ocupa, únicamente, de reproducir la naturaleza interior⁸³.

⁸² K. Von Maur, “Estructuras musicales en las artes figurativas del s. XX”, en “*El mundo suena*”. *El modelo musical de la pintura abstracta*, pg. 41.

Y más adelante:

las expresiones ‘consonancia’ y ‘disonancia’, que hacen referencia a una antítesis, son erróneas. Depende sólo de la creciente capacidad del oído analizador para familiarizarse con los armónicos más lejanos, ampliando así el concepto ‘sonido susceptible de hacerse arte’, el que todos estos fenómenos naturales tengan un puesto hoy en el conjunto. (...) Puesto que debo operar con estos conceptos, definiré la consonancia como las relaciones más cercanas y sencillas con el sonido fundamental, y la disonancia como las más alejadas y complejas⁸⁴.

En el artículo “La afinidad con el texto”, presenta Schoenberg puntos de vista extraordinariamente parecidos a los de Kandinsky. Fijémonos en alguno de sus párrafos:

Son relativamente pocas las personas capaces de comprender, en términos puramente musicales, lo que la música expresa. (...) ...la música, como tal, carece de tema material (...) y lo esencial (...) permanece incomprensible (...) Cuando Karl Kraus llama al lenguaje la madre del pensamiento, y Wasily Kandinsky y Oskar Kokoschka pintan cuadros cuyo tema objetivo no es apenas más que una excusa para improvisar colores y formas y hacerlos expresarse como sólo el músico se

⁸³ A. Schoenberg, *Armonía*, pg. 13.

⁸⁴ *Ibíd.*, pg. 16.

ha expresado hasta ahora, son síntomas todos de una gradual expansión del conocimiento acerca de la verdadera naturaleza del arte.⁸⁵

Las analogías entre el pensamiento de Schoenberg y Kandinsky son tan evidentes que resulta casi superfluo cualquier comentario. Su proximidad de pensamiento ha quedado también reflejada en las cartas que ambos se intercambiaron. Pocas veces una amistad ha dado tan buenos frutos. Como muestra del modo como ambos compartieron su universo estético pasamos a reproducir fragmentos especialmente significativos de algunas de estas cartas:

En sus obras ha hecho Vd. realidad aquello que yo, de forma incierta desde luego, he estado buscando en la música con tanto anhelo. Ese caminar independiente de los propios destinos, de la vida propia de las distintas voces que hay en sus composiciones, es exactamente lo que también intento yo encontrar en la pintura. Actualmente existe una gran tendencia por encontrar la “NUEVA” armonía a través de caminos constructivos, mientras que lo rítmico se construye casi de forma geométrica. Pero mi sentir y mis aspiraciones sólo van parcialmente por ese camino.

Es la construcción lo que falta desesperadamente en la pintura de los últimos tiempos. Y es bueno que se busque. Sólo que yo pienso de forma distinta sobre el *modo* de la construcción.

Pienso que la armonía en nuestros días no hay que buscarla por la vía de lo “geométrico”, sino por lo directamente antigeométrico, ilógico. Y éste es el camino de las “disonancias en el arte”, tanto en la

⁸⁵ A. Schoenberg, *El estilo y la idea*, pg. 25 a 31.

pintura como en la música. Pues la disonancia actual de la pintura y la música no es otra cosa que la consonancia del 'mañana'⁸⁶.

Arnold Schoenberg había defendido una idea muy similar en el prólogo a su libro *Armonía*. En él señalaba el hecho de que los términos “consonancia” y “disonancia” no debían ser entendidos sino como relaciones más o menos próximas a un sonido “fundamental”. El error, decía el maestro vienés, estriba en proyectar nuestra subjetividad en el objeto artístico y aplicar a éste cualidades de la voluntad. Por ello, en la respuesta a la citada carta de Kandinsky, Schoenberg le responde en los siguientes términos:

estoy seguro de que coincidimos en (...) lo fundamental. En lo que Vd, llama lo “ilógico” y yo denomino la “eliminación de la voluntad consciente en el arte”. (...) el arte pertenece al inconsciente. ¡Uno debe expresarse! ¡Hay que expresarse directamente! (...) ¡¡¡reconocer y expresar la visión percibida!!! ¡Esa es mi creencia!

(...) Tampoco puedo creer que la pintura tenga que ser necesariamente objetual. Más bien aseguraría lo contrario. No pongo objeción si es la fantasía la que nos inspira lo objetual. Se deberá a que nuestros ojos sólo perciben objetos. ¡Esa es la ventaja que tiene el oído! Pero cuando el artista llega al punto de desear expresar en los ritmos y valores del sonido únicamente procesos e imágenes internos, entonces el

⁸⁶ A. Schoenberg-W. Kandinsky, *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, pg. 17 (Carta de Kandinsky a Schoenberg, 18-1-1911).

“objeto de la pintura” ya no servirá solamente para la reproducción de lo percibido por la vista.⁸⁷

Cuando al año siguiente se publicó el *Harmoníelehre* de Schoenberg, Wassily Kandinsky le hizo notar las afinidades entre las ideas vertidas en dicho *Tratado de Armonía* y las que él mismo defendía en su libro *De lo espiritual en el arte*.

Por lo que entiendo, no deja Vd. ningún “principio”, ninguna “ley” de la teoría existentes, sin someterlos a un riguroso análisis. Hace Vd, tambalear todo y *demuestra* (¡esto es lo más importante!) que todo sucumbe a este tambaleo y que todo, tomado de forma abstracta, es relativo y temporal. Que sólo se queda inmovilizada la pequeñez de espíritu humana. (...) La cosa es que los músicos de hoy en día necesitan en primer lugar y primordialmente revolucionar las “leyes eternas de la armonía”, cosa que para los pintores es secundaria. Para nosotros lo primordial es mostrar las *posibilidades* de la composición y levantar el principio general (muy general). Este es el trabajo que he comenzado en mi libro⁸⁸ – a rasgos muy “liberales”. Resulta que la “necesidad interior” es sólo un termómetro (o bien una escala), pero que al mismo tiempo lleva a la gran libertad, colocando la capacidad de comprensión interna como única limitación de esta libertad.⁸⁹

⁸⁷ Ibíd., pg. 19-20 (Respuesta de Schoenberg a la carta anteriormente citada, 24-1-1911)

⁸⁸ Se refiere a *De lo espiritual en el arte*.

⁸⁹ A. Schoenberg-W. Kandinsky, *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, pg. 58- 59 (Carta de Kandinsky a Schoenberg, 22-8-1912)

En realidad las inquietudes que recogen estas cartas son las mismas que hemos comentado en los escritos de Schoenberg y Kandinsky, pero el hecho de constatar también a través de las cartas que estas inquietudes eran compartidas de un modo tan estrecho, ilumina muy especialmente el hecho de que la misma revolución que Kandinsky desarrolló en el campo de la pintura, conduciendo a las artes plásticas hacia la total abstracción, fue llevada a cabo por Schoenberg en el terreno musical, donde el surgir de la llamada “atonalidad libre” propició la autonomía del sonido y la valoración del lenguaje como cuestión central en el desarrollo de las nuevas estéticas.

También podemos constatar la analogía estética entre Arnold Schoenberg y Wassily Kandinsky comparando sus propias creaciones. Por ejemplo, podemos señalar grandes afinidades entre la *Noche transfigurada* de Schoenberg y *El jinete azul* de Kandinsky, ambas obras pertenecientes a la primera etapa creativa de los artistas –tonal y figuralista respectivamente- o entre el *Pierrot Lunaire* de Schoenberg y la *Improvisación 26* de Kandinsky, obras significativas de su etapa expresionista.

La *Noche transfigurada* (*Verklärte Nacht*) de Schoenberg fue escrita en 1899, es decir que su autor contaba con tan sólo 28 años. La música, según su autor, quiere expresar el paseo de un hombre y una mujer en medio del abrazo de la naturaleza. El compositor se basó en un poema de Richard Dehmel, poeta precursor del expresionismo, representando las ideas poéticas casi como auténticos “leit-motif” wagnerianos.

Lo más significativo y novedoso de la obra es su armonía fluctuante que, en muchos momentos, sitúa al oyente en un verdadero terreno de indefinición tonal. La obra está escrita en re m, y así lo constata, además de la armadura⁹⁰ de la obra, la presencia de una pedal⁹¹ inicial sobre el sonido “re” a cargo de la viola y el violoncello segundos. Sin embargo, y sin entrar en detalles técnicos, debemos admitir que a lo largo de los primeros compases se evita la sonoridad del acorde dominante⁹², que asentaría de un modo directo la tonalidad de re m, para emplear armonías mucho más vagas desde el punto de vista de la definición tonal. Además, ya en la segunda página nos encontramos enseguida con cromatismos cada vez más persistentes que contribuyen también a desestabilizar la tonalidad de la pieza. Esta indefinición tonal se produce no sólo en el plano armónico, sino también en el melódico. De hecho, frente al perfil claro y diatónico del primer motivo (compás 3, viola 1 y violoncello 1), el segundo resulta mucho más ambiguo (compás 22 a 24, viola 1):



⁹⁰ Armadura: disposición de sostenidos y bemoles que, en la música tonal, define la tonalidad principal (...)-Definición de A. González Lapuente, *Diccionario de la Música*, Alianza, Madrid, 2003-

⁹¹ Pedal: nota mantenida, generalmente en el bajo, mientras el resto de la obra prosigue su desarrollo musical independiente. -Definición de A. González Lapuente, *ibíd*-

⁹² La dominante es un elemento de desarrollo esencial de la tonalidad al crear una tensión que resuelve de forma definitiva en la tónica (sonido fundamental que da nombre a la tonalidad). -*ibíd.* -

Hay otros momentos en los que la melodía se aproxima en gran medida a la famosa *melodía infinita* de Wagner (ej. c. 29 y ss.), y zonas en las que resulta extremadamente difícil hablar de un centro tonal definido (ej. c. 64 y ss.). Por todo ello, parece evidente que, si bien esta pieza debe ser analizada según las reglas del lenguaje tonal, las licencias que se permite Schoenberg la sitúan en las fronteras de la estética expresionista del lenguaje atonal.⁹³

Y también en la frontera podríamos situar el cuadro *El jinete azul* de Kandinsky, de 1903. Para Kandinsky resultaba prioritaria la búsqueda de modos de expresión pictórica que consiguieran para las artes plásticas lo que, desde su punto de vista, ya habían conseguido los poetas simbolistas y los músicos posttonales como Wagner, Debussy y, sobre todo, Schoenberg. En *El jinete azul* podemos apreciar influencias impresionistas y fauvistas, lo cual no debe extrañarnos, pues muchos artistas del siglo XX “se iniciarán al modo impresionista en el cultivo de la pintura y reconocerán en este *ismo* el punto de partida de las deconstrucciones ulteriores respecto a la tradición academicista.”⁹⁴ De este modo, las primeras obras de Kandinsky muestran aún un figurismo claro, si bien el color se presenta como elemento central del cuadro.

⁹³ Es posible que sea también responsable de esta “agitación armónica”, presente en toda la obra, la temática propia del poema elegido por Schoenberg. “Verklärte Nacht” pertenece a la colección de poemas “Weib und Welt” de Richard Dehmel y en él se narra la historia de una mujer que, a la luz de la luna, le explica al hombre que ama que está esperando un hijo de otro hombre. La desesperación de la mujer y la indulgencia del hombre son los motivos centrales del poema.

⁹⁴ S. Marchán Fiz, *Fin de siglo y los primeros ismos del XX*, pg. 14



Wassily Kandinsky

El jinete azul (A Blue Rider)

Óleo sobre lienzo, 55 x 65 cm. The private collection, Zurich, Switzerland.

Respecto de estas primeras obras, explica Simón Marchán:

Aunque en ellas distinguimos los objetos, éstos devienen un estímulo para el juego de un colorido muy contrastado que se expande por el espacio organizándolo a base de grandes manchas y áreas. A medida que el color invade el conjunto (...) retroceden los efectos de perspectiva hasta casi diluirse y sumergirse en un lirismo cósmico⁹⁵.

Y es que, como dijo Seurat, “el tema no es más que una de las partes de la obra de arte”⁹⁶. En *El jinete azul* la temática está claramente definida, como definida está, en un principio, la tonalidad de *La noche transfigurada*, pero los vagos contornos de los elementos pictóricos difuminan la importancia de las formas y otorgan una mayor importancia al color, del mismo modo que los contornos indefinidos de las líneas melódicas hacen de *La noche transfigurada* de Schoenberg una obra en la que la funcionalidad armónica está casi ausente. *El jinete azul* fue, además, el nombre que tomaron algunos artistas expresionistas, además de Kandinsky, como Franz Marc, August Macke, Arnold Schoenberg, o, más tarde, Paul Klee y Kassimir Malevich para constituirse como grupo; y con dicho nombre publicarán, en 1912, un *Almanaque* en el que, entre otros escritos, se presentarán artículos de Schoenberg y Kandinsky.

La fecha de nacimiento del citado *Almanaque* coincide con la fecha de composición de *El Pierrot Lunaire* de Schoenberg y la *Improvisación 26* de Kandinsky, obras que, ahora sí, pueden definirse como claros exponentes del

⁹⁵ *Ibíd.*, pg. 319

⁹⁶ A. Aracil y D. Colomer, *El siglo XX. Entre la muerte del Arte y el Arte Moderno*, pg. 42

movimiento expresionista. En la obra *Der abstrakte Expressionismus*, Oswald Herzog escribió:

El expresionismo es expresión de lo espiritual a través de la forma. Forma en movimiento-ritmo. Los materiales de la forma para las artes plásticas son: la línea, la superficie y la luz (color). El expresionismo abstracto es el expresionismo perfecto; es la pureza de la configuración. Configura corpóreamente el acontecer espiritual... El expresionismo abstracto es la configuración del acontecer –de la vida en sí; es configuración en acto. El artista no tiene en su intuición representación alguna de los objetos. La vida exige solamente la configuración...⁹⁷

Así pues, el objetivo es alcanzar la “composición pura” siguiendo los dictados de “lo espiritual”, es decir, de la “necesidad interior” (*innere Notwendigkeit*). Y quizás fue en aras de esa “expresividad”, del dictado de su “mundo interior”, por lo que Schoenberg eligió unos poemas del poeta belga Albert Giraud como punto de partida para la composición de su obra *Pierrot Lunaire*⁹⁸. La octava pieza del *Pierrot Lunaire* (*Nacht*⁹⁹) es un claro ejemplo de expresionismo musical y simbolismo literario: sombrías, negras, gigantescas mariposas mataron el resplandor del sol...¹⁰⁰.

⁹⁷ Cit. en: S. Marchán Fiz, *Fin de siglo y los primeros ismos del XX*, Espasa Calpe, Madrid, 1994, pg. 499.

⁹⁸ Por sorprendente que parezca, Schoenberg no empleó el original francés de Giraud (de 1884, publicado bajo el título “Pierrot Lunaire”), sino una traducción alemana de Hartleben.

⁹⁹ “Noche”, primera pieza de la segunda parte.

¹⁰⁰ Finstre, schwarze, Riesenfalter tötetender Sonne Glanz...

Se trata de una visión lúgubre de la noche llena de imágenes simbólicas (la noche como una gigantesca mariposa que mata el resplandor del sol, el crepúsculo como un libro mágico que se cierra sobre el horizonte silencioso...), imágenes que son trasladadas a la música de muy diversos modos: la elección de los instrumentos (todos ellos graves, de timbre oscuro) o la representación directa de ciertas imágenes poéticas (ej., la expresión “de lo profundo de olvidados abismos se levanta un perfume” provoca todo un despliegue de intervalos ascendentes de séptima, y, por el contrario, la imagen del “vuelo pesado” de las mariposas que “se hunden como terrores invisibles” alcanza su equivalente musical con un gran descenso cromático hacia la región más grave de todos los instrumentos). Sorprende la economía de medios con los que trabaja Schoenberg. En realidad, todo el material musical se basa en una única célula (3^a M / 3^a m, presentada al inicio por el piano y a continuación por el violoncello y clarinete) de la que derivan otras dos (segunda menor como intervalo resultante de la diferencia de semitono generada por la 3^a M-m y séptima disminuida como inversión de la tercera menor):



Veamos, por ejemplo, cómo los tres primeros compases, que actúan a modo de introducción, no son más que la sucesión canónica de la célula base:



El partido que Schoenberg obtiene de esta célula resulta absolutamente sorprendente. Observemos, como último ejemplo, el octavo compás del clarinete, que no es sino la repetición ordenada (seis veces consecutivas y a dos niveles) de la célula original:



Tratar de buscar referencias tonales en esta pieza sería, a todas luces, inútil. No sólo hay una total ausencia de relaciones tonales sino que, incluso, el tratamiento vocal evita también cualquier relación estética con las técnicas belcantistas de la tradición. Con tal fin, propone Schoenberg un “cantado-hablado” (*sprechgesang*, *sprechmelodie*¹⁰¹) muy a la medida de Albertine Zehme,

¹⁰¹ En la introducción del “Pierrot lunaire” escribe Schoenberg que el intérprete no debe –salvo algunas excepciones– cantar la melodía, sino sólo respetar el ritmo y luego realizar una

la cual se encargó de la interpretación de la parte vocal en el estreno de la obra. En su condición de actriz no podía enfrentarse a un canto en el sentido literal del término pero sí a una dramatización muy propia del expresionismo. De hecho, Schoenberg se refiere a estas piezas no como “canciones” sino como “melodramas”. Adorno, en el capítulo “El ideal de lo negro” de su *Teoría Estética*, se refiere a esta obra y lo hace en los siguientes términos:

En el *Pierrot Lunaire* de Schönberg, donde se unen en forma cristalina ser imaginario y totalidad de disonancia, se ha realizado por primera vez este aspecto de lo moderno. Se puede cambiar la negación en placer, pero no en positividad¹⁰².

Para Adorno la modernidad se define como expresión de la negritud de la existencia:

Para poder subsistir en medio de una realidad extremadamente tenebrosa, las obras de arte que no quieran venderse a sí mismas como fáciles consuelos, tiene que igualarse a esa realidad. Arte radical hoy es lo mismo que arte tenebroso, arte cuyo color fundamental es el negro¹⁰³.

“melodía hablada” de tal modo que el sonido no permanezca sobre la nota, sino que sea abandonado con un pequeño gesto ascendente o descendente después del ataque. Véase, al respecto, el texto de Schoenberg tal y como se recoge en la edición universal: A. Schoenberg, *Pierrot lunaire*, Universal, Los Ángeles, 1914.

¹⁰² Th. Adorno, *Teoría Estética*, pg. 61.

¹⁰³ Idíd., pg. 60.

Son, de un modo simbólico, las mariposas negras de Giraud, imagen de una Europa al borde del horror y de la guerra. De este modo, el *Pierrot Lunaire* cumpliría esa importante premisa sobre la cual, según Adorno, ha de fundamentarse el arte: ser testigo de la historia.

Además, hemos de decir que la autonomía del sonido resulta evidente en esta pieza: la organización de las alturas no se realiza a partir de unos presupuestos externos que son aplicados sobre el sonido, sino que a partir del propio sonido se estructura la totalidad de la obra, la dirección de las líneas, el contrapunto, la tímbrica... El lenguaje “se vuelve sobre sí mismo”. Puesto que la realidad más tangible ha desilusionado a los artistas, se busca lo “inmaterial”: el sonido puro, el movimiento, la interioridad, la expresión... Como señala I. Julián: “Kandinsky constata que se está viviendo un momento de crisis y que, por ello, el hombre tiende a prestar más atención a su propia interioridad que al mundo exterior”¹⁰⁴. Y es en la búsqueda de su mundo interior cuando el artista descubre que la abstracción es el único camino posible para la expresión de sus sentimientos más íntimos.

Kandinsky ha explicado el modo como sintió por vez primera la fuerza de lo “no objetual”:

En aquel mismo tiempo tuve dos experiencias que marcaron toda mi vida y me conmocionaron hasta el fondo. La primera fue la exposición francesa en Moscú –en primer lugar el ‘Montón de heno’ de Claude Monet- y una representación de Wagner en el Teatro Imperial de

¹⁰⁴ I. Julián, *Arte del siglo XX –de principios de siglo a la primera guerra mundial-*, pg. 33.

Lohengrin. (...) De pronto vi por primera vez un cuadro. El catálogo me aclaró que se trataba de un montón de heno. Me molestó no haberlo reconocido. Además, me parecía que el pintor no tenía ningún derecho a pintar de una manera tan imprecisa. Sentía oscuramente que el cuadro no tenía objeto y notaba asombrado y confuso que no sólo me cautivaba sino que se marcaba indeleblemente en mi memoria y que flotaba, siempre inesperadamente, hasta el último detalle ante mis ojos. Todo esto no estaba muy claro y yo era incapaz de sacar las consecuencias simples de esta experiencia. Sin embargo comprendí con toda claridad la fuerza insospechada, hasta entonces escondida, de los colores, que iba más allá de todos mis sueños. De pronto la pintura era una fuerza maravillosa y magnífica. Al mismo tiempo –e inevitablemente– se desacreditó el objeto como elemento necesario del cuadro.¹⁰⁵

No es de extrañar que, a partir de esta experiencia, Kandinsky se alejara paulatinamente del arte figuralista para aproximarse cada vez más a la pura abstracción. En el sexto capítulo de su libro *De lo espiritual en el arte*, titulado “El lenguaje de las formas y los colores” expone lo siguiente:

El artista (...) que no se contenta con registrar el objeto material, intenta darle una expresión (...) La imposibilidad y la inutilidad (en el arte) de copiar el objeto sin finalidad concreta y el afán de arrancar al objeto la expresión, constituyen los puntos de partida desde los que el artista avanza hacia objetivos puramente artísticos (es decir pictóricos),

¹⁰⁵ W. Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, pg. 10-11.

alejándose del matiz ‘literario’ del objeto. Este camino le conduce a la composición.¹⁰⁶

Tratando de concretar de qué modo puede el artista expresarse sobre el lienzo, escribe en 1913, en la revista *Der Sturm*, que un pintor puede crear impresiones, improvisaciones o composiciones según el modo como se desarrolle el acto creativo:

una impresión directa de la naturaleza exterior, es lo que llamo Impresión. Una expresión en gran parte inconsciente, espontánea, de carácter interno y de naturaleza no material (es decir, espiritual), que es lo que llamo Improvisación, y una expresión del sentimiento interior, formada lentamente, realizada durante mucho tiempo y casi con pedantería, que es lo que llamo Composición.¹⁰⁷

Detengámonos un instante sobre una de esas “expresiones espirituales”: la *Improvisación 26*.

Kandinsky pintó unas treinta y cinco Improvisaciones, iniciando la serie en 1909 con obras que aún presentaban elementos figurativos y ejecutando las últimas entre los años 1912 y 1914 en un estilo que habitualmente denominamos “expresionismo abstracto”. Kandinsky dio a su *Improvisación 26* el subtítulo de *remo*.

¹⁰⁶ Ibíd., pg. 65-66.

¹⁰⁷ Ibíd., pg. 121



W. Kandinsky

Improvisación 26

1912, Óleo sobre lienzo (97 x 107,5 cm)

Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus

Algunos historiadores del arte han visto en ello la presencia de un símbolo: el ser humano navega a lo largo de su vida y en esa “barca” en la que realiza su travesía sólo encontrará algunos “remos” que le ayudarán a no naufragar. El semicírculo central sugeriría el trazo de una barca, las líneas negras de la izquierda los remos, y las vagas figuras del fondo los “remeros”.¹⁰⁸ Compartamos en mayor o menor medida esta interpretación, lo cierto es que las manchas de color son el motivo fundamental del cuadro, y si lo comparamos con el anteriormente comentado *Jinete azul* es obvio que el salto cualitativo hacia la abstracción resulta más que evidente.

En la siguiente etapa de Kandinsky, la etapa analítica, se producirá un replanteamiento de la construcción pictórica que traerá consigo la geometrización de las formas. De momento, durante estos años previos a la primera guerra mundial “Kandinsky considera que las formas geométricas estaban demasiado comprometidas con los dibujos ornamentales de las artes aplicadas y que eran inapropiadas para sugerir las realidades superiores y los órdenes cósmicos (...). Desde sus aspiraciones a cristalizar en un lenguaje universal en el que lo semiabstracto se contrabalancea o es subsumido por lo abstracto, prefiere recurrir a las formas amorfas y vividas, a los colores flotantes en un espacio indeterminado y a las manchas, los brochazos y las líneas desparramadas hasta el borde del lienzo, como si no mantuvieran relación entre sí y se desarrollaran un tanto al azar.”¹⁰⁹ Esta tendencia a lo “azaroso” como vía de expresión del artista resurgirá en la corriente aleatoria capitaneada por el compositor John Cage, como

¹⁰⁸ Véase: H. Düchtig, *Kandinsky*, Benedikt Taschen Verlag GmgH, Hamburg, 1994.

¹⁰⁹ S. Marchán Fiz, *Fin de siglo y los primeros ismos del XX*, pg. 504

veremos más adelante. Repasemos, de momento y muy brevemente, la tercera etapa del quehacer creativo de Schoenberg y Kandinsky, paso imprescindible para introducir convenientemente el nacimiento del lenguaje serial.

2.1.2. Tras la pista de una nueva gramática

2.1.2.1. Del Kandinsky analítico al Schoenberg dodecafónico

Resulta curioso constatar cómo tanto la abstracción geométrica de Kandinsky como el dodecafonismo de Schoenberg son el resultado de una búsqueda de cientificidad y asentamiento teórico de sus propias prácticas artísticas ya asumidas con anterioridad. En 1922 Kandinsky fue llamado por Gropius para incorporarse a la Escuela de la *Bauhaus* y poco después comienza a escribir su libro *Punto y línea sobre el plano* en el que se aprecia un esfuerzo importante por sentar las bases para una teoría científica del arte. Por su parte, Schoenberg permaneció unos siete años en un fructífero “silencio compositivo”, antes de que en 1923 surgiera su primera obra dodecafónica, y fue durante estos años cuando teorizó sobre los “nuevos principios de la construcción sonora” con el fin de fijar los principios “científicos” de un nuevo modo de componer. El fruto de estas reflexiones será su sistema dodecafónico cuya formulación se recoge en el libro *El estilo y la idea*.

Si comparamos las últimas obras del periodo expresionista de Schoenberg con las de su periodo dodecafónico, no encontraremos, desde el punto de vista estético, grandes diferencias. Lo sustancialmente distinto es el modo como

Schoenberg teoriza durante ambos periodos. En su etapa expresionista los procedimientos compositivos habían ido surgiendo de un modo puramente intuitivo. Es posible que Schoenberg, hombre altamente riguroso, no se sintiera cómodo sin una base teórica que justificara sus propias creaciones, por lo que se propuso realizar una formulación estricta sobre los principios que fundamentaban su modo de componer. De ahí nace su famosa “teoría dodecafónica” que Schoenberg sintetizó en una conferencia ofrecida en la Universidad de California, en Los Ángeles, el 26 de marzo de 1941, y de la cual vamos a destacar a continuación lo más esencial:

La composición con doce sonidos no tiene otra finalidad que la comprensión. (...) Surge de una necesidad: (...) la *emancipación de la disonancia*. (...) En la mente de todo artista surgirá el deseo de vigilar de manera consciente los nuevos sistemas y las nuevas formas, y también *conscientemente* querrá conocer las leyes y reglas que rigen esas formas que él concibió ‘como en sueños’ (...) Debe encontrarse, si no con leyes o reglas, por lo menos con sistemas que justifiquen el carácter disonante de esas armonías y sus correspondientes sucesiones.

Después de muchos intentos infructuosos durante un periodo de doce años aproximadamente, sentí la base de un nuevo procedimiento de construcción musical, el cual me pareció apropiado para reemplazar esas diferenciaciones estructurales que anteriormente estaban determinadas por las armonías tonales.

Llamé a este procedimiento, *Método de composición con doce sonidos, con la sola relación de uno con otro*.

Consiste este método, principalmente, en el empleo exclusivo y constante de una serie de doce sonidos diferentes. Esto significa, por supuesto, que ningún sonido ha de repetirse dentro de la serie, en la que estarán comprendidos todos los correspondientes a la escala cromática, aunque en distinta disposición. En ningún aspecto existe identidad con aquélla..

Schoenberg se refiere entonces a cómo obtener el material derivado de la serie original y al sentido unitario que ha de tener la obra construida en base a los principios dodecafónicos:

De la serie básica se derivan automáticamente tres series adicionales: 1) la inversión; 2) la retrogradación, y 3) la inversión retrógrada. (...)¹¹⁰

Las posibilidades de adaptar los elementos formales de la música –melodías, temas, frases, motivos, figuras, acordes- a una serie básica son ilimitadas. (...): “La mayor ventaja de este método de composición con doce sonidos estriba en su efecto unificador.(...)”¹¹¹

¹¹⁰ A partir de la serie básica (que agrupa los 12 sonidos de la escala cromática –do,do#,re, re#,etc- dispuestos según reglas bien determinadas por la normativa dodecafónica) es posible generar tres series derivadas: la inversión (en que los intervalos ascendentes se vuelven descendentes y viceversa), la retrogradación (que no es sino la lectura de derecha a izquierda de la serie original) y la retrogradación de la inversión (que aplica, simultáneamente, los dos procedimientos anteriores).

¹¹¹ A. Schoenberg, *El estilo y la idea*, pg. 142 a 188.

El maestro vienés acompaña sus explicaciones de diversos ejemplos musicales, de los cuales el más significativo es aquél que recoge una posible “serie básica” y sus correspondientes “series derivadas”¹¹². La serie con que ilustra las explicaciones está tomada de su *Quinteto de viento op. 26.*, una de sus primeras obras dodecafónicas:



El rigor con el que Schoenberg plantea sus teorías es análogo a la profundidad con que Kandinsky teoriza en su periodo analítico de “abstracción geométrica” donde, tras un estudio riguroso de las propiedades del plano, el color y la línea, comienza a pintar obras en las que el elemento geométrico cobra una importancia fundamental, perdiendo sus obras, como ocurriera con Schoenberg, algo de la frescura y espontaneidad de su etapa expresionista, si bien alcanza, por otro lado, valores nuevos.

Veamos algunos fragmentos de su libro *Punto y línea sobre el plano* con el fin de valorar el nuevo planteamiento que adoptan los procedimientos creativos de Kandinsky:

¹¹² Ibíd., pg. 158.

La primera pregunta oscura se refiere, naturalmente, a los elementos artísticos, que son el material de construcción de cada obra y variarán por lo tanto según cada género artístico.

Se deben distinguir los *elementos básicos*, es decir, aquellos sin los cuales un género artístico no podría existir.

Los demás elementos serán denominados *elementos secundarios*¹¹³.

A continuación, desarrolla toda una gramática pictórica que define las relaciones entre los elementos del lienzo de un modo muy preciso, de modo que todo pintor pueda basarse en reglas objetivas para calibrar los diferentes grados de tensión y distensión de la obra.

El *tamaño* y las formas del punto varían. Por lo cual también varía el valor o sonido relativo del punto abstracto. *Exteriormente* el punto puede ser caracterizado como la más pequeña forma elemental, expresión que resulta desde luego insuficiente. Es difícil de señalar límites exactos para el concepto “la más pequeña forma”. El punto puede desarrollarse, volverse superficie, e inadvertidamente llegar a cubrir toda la base o plano. ¿Cuál sería entonces la frontera entre el concepto de punto y el de plano?

He aquí dos condiciones a considerar:

Relación de tamaño del punto y plano y

Relación de tamaño del punto y otras formas del plano.(...)

Mediante un desarrollo sucesivo de estos medios de expresión, así como de la capacidad perceptiva del observador, será posible

¹¹³ ¹¹³ W. Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, pg. 11 a 15.

en el futuro formular conceptos más precisos y llevar a cabo mediciones más exactas. La expresión cuantitativa se volverá en este sentido inevitable¹¹⁴.

Hemos incluido esta extensa cita por parecernos especialmente relevante, aunque la lectura del texto completo da una idea aún más exacta de la búsqueda de “cientificidad” que marca esta época creativa de Kandinsky y que es precedente fundamental para el posterior desarrollo de algunas vanguardias musicales europeas de los años cincuenta que, como el serialismo integral, tomaron el rigor matemático como principio válido y hasta necesario para alcanzar la coherencia del discurso sonoro.

Muchas son las páginas que el pintor dedicada a cuestiones diversas como: tensión/distensión-equilibrio/desequilibrio-frialdad/calidez-movimiento/estatismo, lirismo/dramatismo-consonancia/disonancia-regularidad/irregularidad, etc., con el fin de analizar de la forma más rigurosa los modos de ser de los elementos pictóricos sobre el plano. Podemos, pues, concluir esta reflexión admitiendo que la mayor diferencia entre la etapa expresionista de Schoenberg y Kandinsky y su etapa dodecafónica y de abstracción geométrica hay que situarla más en el plano de la formulación teórica de sus planteamientos creativos que en un verdadero giro estético de sus obras.

Recordemos, a modo de ejemplo, la *Pieza para piano op. 33a* de Schoenberg. La pieza, compuesta en 1929, se desarrolla según los principios dodecafónicos que antes hemos comentado.

¹¹⁴ Ibíd, pg. 103

A. Schoenberg

Piano Piece, op. 33a

Mäßig ♩ = 120
cantabile

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

p *fp* *fp* *mf* *p* *mf*

poco rit *a tempo*

La serie básica empleada en esta pieza, así como las series derivadas (inversión, retrogradación y retrogradación de la inversión) son las siguientes:



Las series se suceden en la obra otorgándole a veces un sentido armónico (ej. c. 1 y 2), o un sentido melódico (ej. c. 12, mano derecha), a veces contrapuntístico (ej. c. 17 y 18)... Además, se emplean pequeñas estructuras en espejo; por ejemplo, el compás 2 reproduce, interválicamente, los agregados del compás 1 de forma retrogradada e invertida¹¹⁵. Por otro lado, las series son empleadas con cierta flexibilidad y en su discurrir sonoro Schoenberg se permite ciertas licencias como la repetición de los sonidos 1 y 2 de la serie invertida en el c. 15, mano izquierda, o la ausencia de los sonidos 11 y 12 en la retrogradación de la inversión al final del c. 20, también en la mano izquierda.

Pero no es éste el lugar para realizar un análisis técnico de la partitura. Quedémonos, pues, con la siguiente idea: frente a los procedimientos absolutamente intuitivos que Schoenberg emplea en el *Pierrot lunaire*, la *Pieza*

¹¹⁵ Recordemos que retrogradar dos sonidos sucesivos implica reproducirlos del final al principio (ej. do-mi se convierte en mi-do) mientras que invertirlos significa cambiar el sentido de los mismos, es decir, convertir en descendentes el intervalo ascendente y viceversa (ej. do-mi –que es una 3ª M ascendente- se transformaría en do-lab –que es una 3ª M descendente-)

para piano op. 33a está gestada con un sistema fundamentalmente matemático en cuanto a la elección de alturas se refiere. Las series derivadas (inversión, retrogradación y retrogradación de la inversión) se construyen también por procedimientos matemáticos, de modo que el compositor, en cierto sentido, renuncia a parte de sus decisiones creativas en favor de una construcción férrea, matemática y geometrizante.

Y también hay mucho de matemática y geometría en la obra *En el azul*, de 1925, en la que Kandinsky aplica sus nuevas teorías sobre los elementos pictóricos recogidas en *Punto y línea sobre el plano*. Kandinsky distinguió entre dos tipos de composiciones : melódicas (generadas a partir de formas simples) y sinfónicas (composiciones de formas diversas que aparecen generalmente subordinadas a una forma principal). *En el azul* sería un tipo de composición sinfónica. En este cuadro, toda una serie de formas diversas emergen sobre un fondo azul en el que se disponen los elementos según un juego refinado de tensiones y distensiones. El resultado final es, pues, de un tranquilo equilibrio en el que se integra, incluso, la figura principal: el círculo rojo, equilibrado por los semicírculos y arcos que le rodean. La convivencia de formas rectilíneas y curvilíneas permite crear una sutil “bisonancia”¹¹⁶ de tensiones frías (rectas) y cálidas (curvas) que se equilibran con la presencia del “punto” rojo, cuyo protagonismo, además, está realzado por las tonalidades blancas de su zona central que contribuyen a generar un cierto relieve y, por tanto, a sugerir un carácter tridimensional en la composición.¹¹⁷

¹¹⁶ W. Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, pg. 202.

¹¹⁷ Véase: H. Düchtig, *Kandinsky*, Benedikt Taschen Verlag GmGH, Hamburg, 1994



W. Kandinsky

En el azul

1925, óleo sobre lienzo (80 x 110 cm)

Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

Una diferencia sustancial entre este cuadro y la *Improvisación 26* antes comentada es que en la *Improvisación*, tal y como sugiere el propio título, la intuición justificaba en parte el proceso creativo, mientras que *En el azul* es una composición creada de acuerdo a un estudio preciso de tensiones/distensiones donde cada elemento está situado sobre el plano de acuerdo a un pensamiento enteramente constructivista. Las formas son ahora geométricas y las relaciones entre líneas, puntos y plano han sido rigurosamente establecidas según toda una serie de principios compositivos que siguen las reglas dictadas por el propio Kandinsky. Aunque no es importante para nuestro estudio realizar un análisis del cuadro, sí es importante que quede clara la analogía entre la teoría dodecafónica de Schoenberg y la teoría de los elementos pictóricos de Kandinsky. Difícilmente podemos hallar en algún momento histórico anterior una preocupación similar por respaldar con análisis rigurosos la propia práctica artística. En realidad, el nacimiento de tantas teorías, manifiestos, documentos, etc. acabó por convertirse en un “signo” propio de las vanguardias. En parte, como expusimos en el apartado 2.1.1., es el resultado de una “autojustificación” vivida por los artistas como necesidad ante el divorcio inminente generado entre arte y público. Pero lo cierto es que gracias a todos estos escritos podemos hoy comprender hasta qué punto las llamadas “vanguardias históricas” buscaron una formulación clara de sus principios creativos y cuán útil resultó, para lo propios artistas, obligarse a reflexionar sobre su quehacer creativo en un momento en el que el arte rompía con las más sólidas bases de sus principios clásicos. Por vez primera la tonalidad y el figuralismo formaban parte de una historia ya superada. Las consecuencias de

este salto cualitativo las analizaremos a continuación a la luz de las prácticas seriales y aleatorias.

2.2. Radicalización de las vanguardias: ¿determinación o indeterminación?

Desde que Hume expusiera la necesidad de entender el arte y la “norma del gusto” a la luz de su contexto histórico-cultural, no es posible realizar un análisis artístico riguroso sin estudiar los aspectos sociales, políticos, económicos o culturales que, en mayor o menor medida, condicionan el desarrollo creativo¹¹⁸. Como dice Brihuega, “esta certidumbre apodíctica de una cohabitación epistemológica (y, en consecuencia, de una diversidad de metodologías en función de una multiplicidad de problemáticas) se ha transformado en condición *sine qua non* para cualquier abordaje razonable del fenómeno artístico”¹¹⁹. No puede entenderse el arte al margen de su contexto, o, como dijera Valéry, “ya ha pasado el tiempo en que el tiempo no contaba”. Por ello, hemos creído necesario comentar, siquiera brevemente, los antecedentes estéticos de la música serial y aleatoria de la mano de Debussy, Monet, Mallarmé, Schoenberg y Kandinsky. Iniciamos ahora el estudio de un momento de enorme riqueza en la historia artística europea: el final de los años cuarenta y el principio de los cincuenta. Los trágicos acontecimientos que acababan de tener lugar en Europa transformaron la política, la sociedad, la economía y la cultura. El resultado, en el plano musical, es

¹¹⁸ Véase el artículo de Jaime Brihuega “Arte y sociedad. Genealogía de un parámetro fundamental” publicado en AA. VV., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, pg. 109-128.

¹¹⁹ *Ibíd.*, pg. 112-113.

un viaje asombroso entre la determinación más radical y el indeterminismo más absoluto; el primero será culminado por Pierre Boulez, mientras John Cage liderará el segundo.

Evidentemente, fueron muchas las circunstancias que favorecieron el desarrollo de movimientos tan radicales. Entre ellos, es preciso destacar la inauguración, en 1946, de los *Cursos internacionales de Darmstadt*. Wolfgang Steinecke, consciente del desconocimiento general de la música contemporánea en Alemania (que había sido censurada por el nazismo y calificada de *música degenerada*), decidió habilitar el Castillo de Kranichstein de dicha ciudad para organizar encuentros anuales en los que se impulsara la interpretación y la creación musical. Como afirma Ulrich Dibelius, “Darmstadt se convirtió –de manera impredecible e incluso involuntaria- en el campo de pruebas y el punto de lanzamiento de una nueva vanguardia musical”¹²⁰. Según Steinecke “lo que tuvo lugar en Darmstadt no obedecía a ningún tipo de desarrollo previamente planificado, motivado u organizado, sino que era el reflejo de la evolución de la composición, cuya dirección establecieron los propios creadores y sus obras. Planificación y azar, organización e improvisación confluyeron y actuaron conjuntamente¹²¹”. Junto a este Centro fundamental del desarrollo musical europeo, hubo otro elemento que contribuyó también al nacimiento de nuevos lenguajes sonoros: nos estamos refiriendo al inicio de la música concreta y electrónica. En este sentido, los primeros trabajos vinieron de la mano de Pierre Schaeffer que, en el laboratorio de la radio de París, desarrolló en 1948 una serie

¹²⁰ U. Dibelius, *La música contemporánea a partir de 1945*, pg. 186.

¹²¹ *Ibíd.*

de estudios basados en la transformación de sonidos grabados previamente del entorno. Schaeffer llamó a este nuevo tipo de gestación sonora *musique concrète*, reservándose posteriormente el de *música electrónica* para la creación sonora a partir de sonidos generados por medios puramente electrónicos¹²². Paulatinamente, se irán creando laboratorios destinados al estudio de la música concreta y electrónica, como el de la Radio de Colonia, fundado en 1952 por Herbert Eimert y que acogería a músicos como Karlhaus Stockhausen y György Ligeti, o el Estudio de Fonología de la Radio de Milán, fundado en 1955 y en el que Henri Pousseur, Luciano Berio y Luigi Nono desarrollaron sus investigaciones sonoras. También Cage realizará algunos de sus estudios al amparo de los recién inaugurados laboratorios musicales. Así, en 1952 compondrá sus obras *Imaginary Landscape n° 5* y *Williams Mix* en el laboratorio de Nueva York. Por su parte, Pierre Boulez encontrará en el IRCAM de París el Centro idóneo para sus experimentaciones electrónicas. El caldo de cultivo para el despertar de las “segundas vanguardias” estaba ya dispuesto.

¹²² La terminología, en todo caso, no acaba de estar claramente delimitada. El hecho de que la música concreta emplee con frecuencia sonidos electrónicos o que la música electrónica se mezcle habitualmente con sonidos acústicos, así como el hecho de que ambas puedan ser interpretadas con la presencia de músicos en escena, e incluso que el sonido emitido por estos últimos pueda ser manipulado “en vivo”, genera verdaderas dificultades para la delimitación terminológica.

2.2.1. Una apuesta por la indeterminación

2.2.1.1. El azar en el arte: del happening de Cage al dripping de Pollock

Quizás uno de los movimientos que más han puesto de manifiesto la vinculación entre arte y sociedad es el llamado “arte de acción”. De hecho, los artistas que impulsaron el happening y el fluxus preconizaron en sus obras objetivos sociales y no estéticos. Son formas de “anti-arte” que sólo pueden ser entendidas como dimensiones antropológicas de la cultura, herederas de una óptica marxista que advierte sobre los peligros de la alienación del arte en las sociedades capitalistas y la necesidad de que el artista se comprometa con procesos ideológicos que busquen la transformación social.

El arte desarrollado tras la segunda guerra mundial refleja, a veces de un modo dramático, la alteración que sufrió el mundo en todos los ámbitos de su existencia. Una de las consecuencias culturales de la Gran Guerra fue la emigración a Estados Unidos de un gran número de artistas europeos, especialmente judíos alemanes, que hicieron de este país un nuevo oasis del desarrollo artístico. Músicos como Schoenberg, Boulez o Berio respiraron la atmósfera del Nuevo Mundo y la impulsaron a diversos niveles. De este modo, el arte creció preocupado por los nuevos problemas sociales tratando de abordarlos de diferentes modos: “El doble carácter del arte como autónomo y como *fait social* está en comunicación sin abandonar la zona de su autonomía”, como diría Adorno. De este modo, y ante la rapidez con que se desarrollan los acontecimientos históricos en las primeras décadas del siglo XX, surge un enorme pluralismo artístico donde los movimientos se suceden de un modo vertiginoso,

así que el público, con frecuencia, no consigue comprender su rápido discurso. Uno de los principales movimientos pictóricos que marcó la década de los años cincuenta será el expresionismo abstracto, paralelo al movimiento aleatorio en el campo musical. Ambos se inician en tierras norteamericanas, si bien sus principios estéticos llegarán rápidamente a Europa. Jackson Pollock, una de las cumbres del expresionismo abstracto americano, encontró en las pinturas sobre arenas de los indios navajos una forma nueva de arte a partir de la cual crear su propia pintura con independencia de la tradición europea. Junto a él, otros artistas como Robert Motherwell y Lee Krasner iniciaron la aventura de un arte nuevo influenciado por el automatismo propio del surrealismo y el psicoanálisis de Freud y Jung. En 1952 el nuevo estilo artístico será denominado por el crítico de arte Harold Rosenberg como “action painting”.

Parece fácilmente comprensible que después del horror de la segunda guerra mundial el arte aspirara a ser un reflejo del sinsentido de la vida. Un buen ejemplo de dicha actitud es el desarrollo del teatro del absurdo, cuyo principal objetivo es remarcar el absurdo propio de la realidad. Como afirmó Eugène Ionesco “... el hombre está perdido; todas sus acciones dejan de tener sentido, pasan a ser absurdas, sin ninguna utilidad”, por lo que se impone la necesidad de buscar nuevas formas de arte y nuevos estilos de vida. A partir de la década de 1960 esa búsqueda conducirá al desarrollo de nuevas costumbres, especialmente entre los jóvenes, como el consumo de drogas, la emancipación sexual, el interés por el misticismo oriental o la defensa de los derechos de grupos marginados .

Pero volvamos a los años inmediatamente posteriores a la guerra: desde el final de la década de los cuarenta y el comienzo de los cincuenta se busca un

nuevo modo de entender las relaciones entre creador, objeto artístico y espectador. El artista desea ampliar el campo de lo estético, activar el papel del espectador, dejar que el subconsciente se exprese en la obra artística... Se escuchan resonancias dadaístas, si bien hay una innegable búsqueda de experiencias nuevas, y entre éstas será el “action painting” una de las más significativas. En 1947 Pollock, a petición de Motherwell, escribió un pequeño artículo en el que explicaba su modo de pintar:

Prefiero fijar el lienzo sin extender al duro suelo. Necesito la resistencia de una superficie dura. En el suelo me encuentro más que a gusto. Me siento más cerca de la pintura, más parte de ella, ya que de esta forma puedo moverme alrededor del cuadro, trabajar desde los cuatro costados y, literalmente, ‘estar’ en la obra. Es parecido al método por el cual los indios del Oeste pintaban sobre la arena. Cuando pinto no me preocupo de lo que estoy haciendo. Sólo después de un breve período de ‘toma de conocimiento’ veo lo que he hecho. No tengo miedo a hacer cambios, destruir la imagen, etc., porque el cuadro tiene vida propia. Intento que salga por sí mismo. Sólo cuando pierdo el contacto con la obra el resultado es un desastre. En caso contrario, es pura armonía, un fluido toma y daca, y el cuadro sale bien¹²³

Ese ‘estar’ en la obra al que Pollock se refiere supone un querer diluir las fronteras entre objeto y sujeto, entre sujeto y espacio, entre espacio y creación que parecen fundirse en un todo donde lo fundamental, como decía Rosenberg, es el

¹²³ J. Pollock, “My painting”, en *Possibilities* nº 1, winter 1947-48, pg. 78-83.

hecho de pintar; la acción más que el producto terminado. Por eso Pollock empleó con frecuencia lienzos de enormes proporciones, porque eso le permitía involucrar al cuerpo entero en la acción de pintar. Es entonces cuando el gesto adquiere una gran importancia: el gesto del artista y el modo como la pintura cae sobre el lienzo, y es también por ello que el pintor busca nuevos modos de gestualidad. Entre ellos, uno de los más famosos es el “dripping” o “chorreo” de pintura sobre el lienzo, aunque existen otras técnicas (como el “pouring” o “derramado”) que otorgan a los cuadros un carácter de improvisación y frescura desconocido hasta entonces. El propio Pollock definía sus obras como manifestaciones de energía y movimiento, la energía de un instante, la fuerza de un acontecimiento donde la pintura fluye de un modo espontáneo. Y esa misma espontaneidad que caracteriza la pintura de Pollock está en la base de los happenings protagonizados por Cage. Se trata de ampliar los horizontes artísticos admirando estéticamente acciones cotidianas de las que, además, el espectador puede ser también protagonista. De nuevo se esgrimen objetivos sociales, pues, como indica Simón Marchán, “el happening ha sido otro de los intentos de romper con la mercantilización del producto artístico aislado, con el privilegio indiscriminado de especular con el valor de cambio.”¹²⁴

El happening supone una conquista de la percepción estética, esto es, de la recepción del espectador. Becker, refiriéndose al papel del público, expresó:

el superar su pasividad y comprender la obra artística como algo que tiene necesidad del espectador para su realización y que, al

¹²⁴ S. Marchán, *Del arte objetual al arte del concepto*, pg. 197

mismo tiempo, la obra le capacite para llegar a través de su presencia al conocimiento, a la conciencia, a su yo más profundo, es una intención del happening¹²⁵.

En España será el Grupo Zaj, fundado por Juan Hidalgo y Walter Marchetti en 1964, el que mejor represente los nuevos ideales artísticos. El Grupo dirigió sus trabajos particularmente al campo musical y de él dijo Cage: “es el trabajo más controvertido que se está haciendo ahora en teatro y música¹²⁶”. Más adelante el Grupo Zaj se ampliaría con nuevos miembros, como J. L. Castillejo y R. Barce.

Juan Hidalgo fue el discípulo por excelencia de Cage en España. Acostumbraba a decir: “Mi padre es John Cage, aunque me llame Hidalgo; Marcel Duchamp, mi abuelo, aunque no se llame Cage; el amigo de la familia, Erick Satie, y el amigo de los amigos, Buenaventura Durruti¹²⁷.” En el inicio de su carrera, Hidalgo participó del serialismo, que aprendió de su estancia en Darmstadt. Como en la música de Maderna, a quien Juan Hidalgo conoció en Milán, su serialismo fue siempre heterodoxo. Recibió después la influencia de la vanguardia americana, y a partir de ella se lanzó a la aventura del azar, tanto en el campo de la composición musical como en la creación de poemas visuales y fonéticos, fotografías y, sobre todo, en el desarrollo de *happenings*. Las propuestas de Hidalgo no fueron menos radicales que las de Cage. En una línea extremadamente próxima a la de su maestro, afirmarían Hidalgo que “el arte es

¹²⁵ Becker/ Vostell, *Happenings*, cfr. cit. por S. Marchán, *Del arte objetual al arte del concepto*, pg. 198-199.

¹²⁶ A. Aracil y D Rodríguez, *El siglo XX. Entre la muerte del Arte y el Arte Moderno*, pg. 370.

¹²⁷ Se refiere al histórico anarquista

como estar en casa un domingo por la mañana con sandalias, camiseta y calzoncillos”.

Arte y vida borran sus fronteras; la vida cotidiana se estetiza al tiempo que el arte sufre un proceso de desestetización. A partir de estas nuevas propuestas, se pretende que no sólo el artista, como en el “action painting”, sino el espectador mismo pase a formar parte de la obra. Sin embargo, se trata de una problemática que no se puede resolver precipitadamente, pues a pesar de haber enarbolado con frecuencia la bandera de “anti-arte”, estas manifestaciones “deben examinarse a la luz de las categorías históricas del arte y de los objetos artísticos (...) De hecho, se trata menos de una supresión del arte que de una ampliación del mismo”¹²⁸.

En febrero de 1961 John Cage publicó un artículo sobre la pintura de Rauschenberg que, según indica el propio Cage “puede leerse entero o en parte; podemos saltarnos cualquier sección, lo que queda puede leerse en cualquier orden”¹²⁹. Lo cierto es que no siempre resulta fácil seguir el hilo del artículo, como ocurre, en general, con todos los escritos de Cage y también con sus conferencias. Las ideas se suceden sin obedecer a las reglas clásicas de la forma y el discurso. Pero hay un pasaje especialmente claro en su contenido:

¿Entienden esta idea?: La pintura tiene relación tanto con el arte como con la vida. Ninguno de ellos puede ser hecho. (Yo intento actuar en ese espacio que se abre entre ellos). La nada que hay en medio es donde, sin razón alguna, cada cosa práctica que nos molestamos en hacer remueve los posos de tal manera que ya no están quietos en el

¹²⁸ S. Marchán, *Del arte objetual al arte del concepto*, pg. 207

¹²⁹ J. Cage, *Silencio*, pg. 98

fondo como creíamos. Todo lo que necesitamos es extender un cuadro, hacer marcas y unir. Entonces habremos girado la llave que distingue al hombre, su capacidad para cambiar de opinión: Si no cambias de opinión sobre algo cuando te enfrentas a una pintura que no has visto antes, o eres un necio testarudo o la pintura no es muy buena. (...)

Estoy tratando de revisar mis hábitos de ver, a fin de ganar frescura. Estoy tratando de no familiarizarme con lo que hago¹³⁰.

Se trata de toda una declaración de intenciones. “La pintura tiene relación tanto con el arte como con la vida”, dice Cage, y es en esa creencia donde el arte aspira a penetrar en el ámbito de lo social, a involucrar al espectador apartándole de su tradicional “mirar burgués” para transformar su modo de enfrentarse al arte. Como dice Cage, se trata de revisar los hábitos de ver, de “girar la llave de su capacidad de cambiar de opinión”. Se trata, en suma, de buscar una reacción en el público.

Tanto en la pintura de Pollock como en la música de Cage el inconsciente toma una gran importancia: en el modo de crear el artista y en la forma como el público reacciona ante la obra.

En su libro sobre Pollock, Emmerling señala que “el elemento danzante en la creación del cuadro se suele relacionar a menudo con el libre fluir del inconsciente, que de esta forma se expresa directamente en el lienzo”¹³¹.

¹³⁰ Ibíd., pg. 105-106

¹³¹ L. Emmerling, *Pollock*, pg. 65.



Jackson Pollock

Full Fathom Five

1947 (óleo sobre lienzo, 129,2 x 76,5 cm)

Nueva York, The Museum of Modern Art

Y explica cómo en el cuadro “Full Fathom Five”, obra de 1947 y uno de los primeros *drip-paintings*, ha sido interpretado como una representación del inconsciente: “El título, que fue tomado de la canción de Ariel en la obra *La tempestad* de William Shakespeare, se debe a Ralph Manheim, un vecino de Long Island, traductor de la obra de Carl Gustav Jung”. Parece que el título quiere hacer referencia al mar como símbolo del inconsciente colectivo, y a ello contribuye el hecho de que Pollock empleara por vez primera técnicas en cierto sentido “azarosas” como el chorreo de pintura sobre el lienzo.

Aunque en principio pueda resultar sorprendente, Pollock advirtió siempre que sólo si su mirada experta aceptaba el resultado del azar después de haberse producido, se admitiría el resultado del “dripping” como definitivo. En este punto hay una clara divergencia con la filosofía de Cage, pues éste aceptaba, como premisa fundamental de su trabajo, el resultado del azar de un modo apriorístico. Además, debido a las particulares características del lenguaje musical, también el azar introducido por el intérprete, mediador en la obra artística, fue tomado por John Cage como un valor intrínseco a la obra. En el próximo capítulo se mostrará, a la luz de la obra *T.V. Köln*, cómo el lenguaje cagiano ofrece una enorme apertura significativa que convierte al intérprete en auténtico co-creador. Pero todo esto quedará más claro analizando los principios estético-musicales de John Cage.

2.2.1.2. Principios estético-musicales de John Cage

Era el año 1945 cuando un joven músico de 33 años nacido en Los Ángeles, que había sido alumno de A. Schoenberg, lee un libro que marcará toda su vida: “La transformación de la naturaleza en arte”, de Ananda Coomaraswamy. Fue a partir de ese momento cuando nuestro joven músico se iniciará en el estudio de la filosofía zen. Pero, ¿qué fue lo que atrajo la atención de Cage en el pensamiento zen? Desde los primeros años de su producción, John Cage estuvo persuadido de que la música en occidente se estaba “perdiendo algo”. Limitada a una concepción estrecha y uniforme del concepto “sonido musical”, que obliga a despreciar una enorme riqueza de posibilidades sonoras por ser consideradas despectivamente “ruidos”, y siendo también infravalorado el valor significativo del silencio, la música europea, desde el punto de vista cagiano, exigía ser renovada. Para Cage cualquier fuente sonora es, potencialmente, un sonido musical, o, dicho de un modo más exacto, *puede ser escuchada* como tal. De ahí que desde muy temprano sus obras fueran objeto de polémica, como su *Living Room Music*, para percusión y cuarteto de hablantes, donde los únicos *instrumentos* que se precisan durante la pieza son todos los objetos de un salón susceptibles de ser percutidos (como, por ejemplo, un mueble, una ventana, una pared, un libro o un periódico). Resulta inevitable establecer relaciones entre las concepciones artísticas de John Cage y las de Marcel Duchamp. Del mismo modo que el primero elevó a la categoría de “música” sonidos procedentes de nuestra vida cotidiana, Duchamp tomó elementos cotidianos para *obligarnos* a contemplarlos como objetos artísticos, con esa atención específica de la que habla

G. Genette. La famosa *Rueda de bicicleta* de 1913 (que sólo en 1916 decidió Duchamp llamar “ready made”) es un buen ejemplo de ello. “Me gustaba mirarla, lo mismo que me gusta ver las llamas en la chimenea”¹³², dijo en una ocasión. Lo importante, pues, no es tanto la creación o manipulación física de un objeto como el proceso de *una elección* que obliga al contemplador a *cambiar su mirada* ante el objeto elegido. El arte de Cage y Duchamp se basa en una *descontextualización* de los objetos (sonoros o físicos) que posibilita una auténtica *desviación de sentido*. Es, una vez más, la crisis de la representación, evidenciada de un modo dramático por dadaístas y surrealistas.

El *ready made* de Marcel Duchamp que alcanzó mayor celebridad fue la *Fuente*, presentada por su autor bajo la firma de R. Mutt en la Sociedad de Artistas Independientes creada en Nueva York en 1916. El comité organizador no quiso exponer la obra por entender que “no se trataba de una obra de arte”. La obra recibió críticas de muy diversa índole, entre ellas algunas de orden moral, y su autor consiguió encender los debates sobre la naturaleza artística. Como ha explicado Simón Marchán:

con la *Fuente* se inicia una pérdida del origen respecto a lo que en el mundo artístico se entendía por la identidad tradicional o moderna de la obra artística an aras del *proceso* de transfiguración. Fruto de un gesto arbitrario o de la provocación, la irrelevancia de si la ha hecho o no con sus manos denota que el acto creativo, la *Poiesis*, ya no es deudor, como era lo habitual, de la *techné*, de un hacer

¹³² A. d'Hanoncourt and K. McShine (ed.), *M. Duchamp*, The Museum of Modern Art and Philadelphia Museum of Art, pg. 272; cit. en J. Mink, *Duchamp*, pg. 48.

asociada con las habilidades de la mano, con el dominio de un oficio y una técnica que trandforma una materia, pues no hay materia ni forma en la acepción tradicionales.¹³³

También John Cage empleó objetos encontrados en algunas de sus obras, como en *Third Construction*, de 1941, obra en la que, además de una gran variedad de instrumentos de percusión, emplea conchas y latas como elementos de generación sonora¹³⁴. El compositor quiso aceptar la validez de cualquier ruido como elemento potencialmente musical. Pero no sólo defendió la necesidad de escuchar el ruido como fenómeno musical. Aún quiso ir más allá pues “rechazar los sonidos musicales y aceptar los ruidos, forma parte todavía de un prejuicio.”¹³⁵ De este modo, John Cage trabajó por superar sus propios prejuicios:

abandonó los sonidos que habían sido usados por la mente y empezó a componer con ruidos. Pasado un tiempo se dio cuenta de que podía escuchar los antiguos sonidos como escuchaba los ruidos, es decir, no intelectualizados¹³⁶

Este nuevo modo de percibir el sonido revolucionó los principios más antiguos del lenguaje musical. Se trata de una verdadero giro antropológico: el sujeto creador no debe mediatizar la materia musical.

¹³³ S. Marchán Fiz, “Es esto una obra de arte? La realización artística de una idea kantiana por un desconocido Mr. Mutt.” en *Endoxa: Series filosóficas* nº 12, pg. 825.

¹³⁴ Véase D. Nicholls, *John Cage*, pg. 75.

¹³⁵ ¹³⁵ C. Pardo Salgado, *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*, pg. 55.

¹³⁶ *Ibíd.*

De este modo, la importancia va desplazándose del objeto al sujeto. La reflexión no se sitúa tanto en el terreno de la obra como en el espacio de la percepción. En las obras cagianas el objeto ya no es lo fundamental de la composición, lo fundamental es la “idea”. Al final de este capítulo veremos, en referencia a la estética de Boulez, la importancia que el compositor francés concede a la “idea” (el sistema debe conjugarse con “la idea” a menos que se quiera correr el riesgo de caer en una cierta “esterilidad”, dirá Boulez), pero hay que matizar que la “idea cagiana” se relaciona más con el “sentido”, mientras que la “idea bouleziana” está ligada a los aspectos subjetivos de la creación que todo compositor desarrolla (o debería desarrollar) al margen del sistema, por riguroso que éste sea. Así pues, Cage emplea el término “idea” en la misma línea que lo hace M. Noll al afirmar que “la historia del arte ha estado dominada por el objeto, (...) el logro aparente del objeto era lo que determinaba en lo inmediato el logro artístico. La idea siempre permaneció más o menos en la sombra”.¹³⁷

Como expusimos en el anterior apartado del presente capítulo, podemos decir de la música de John Cage que su más íntimo deseo fue “hacer de la vida un arte”¹³⁸. Puesto que todo puede ser percibido (escuchado) como obra artística,

¹³⁷ M. Noll, *La computadora digital como medio creativo* (1967), cit. en S. Marchán, *Del arte objetual al arte del concepto*, pg. 388.

¹³⁸ A este respecto resulta de particular interés las reflexiones que F. E. Sparshott realiza sobre la música de John Cage en un artículo sobre estética musical publicado en el “New Grove Dictionary of Music and Musicians” (voz *Aesthetics of music*), en el que se exponen las tres “líneas básicas” del pensamiento cagiano: la ruptura con el tradicional concepto *ritual* de concierto, el fin de la *hegemonía* de las concepciones artísticas del creador y la asunción de que *cualquier* hecho acústico es potencialmente un sonido musical: “Cage’s writings suggests a number of alternative or complementary answers. One line (...) has been to isolate the ritual or ceremonious from the sonorous aspect of musical performances, and to present in the guise

entonces es posible alcanzar una auténtica “estética de la existencia” donde arte y vida se confunden. Foucault habla, incluso, de un “arte de la existencia” donde el objetivo último sería “constituirse a uno mismo como el artífice de la belleza de su propia vida”.¹³⁹ Como dijo Vostell: “La vida puede ser arte y el arte puede ser vida”¹⁴⁰. Ya vimos que esta concepción puede resultar exagerada si reflexionamos sobre el hecho de que, a pesar de su intento por interpretar como artística cualquier actividad cotidiana, tanto en el happening como en el fluxus “el espectador tiene que someterse a las reglas del juego del correspondiente artista”¹⁴¹, así que la identificación entre creador y espectador es, por lo general, una utopía.

Pero sí podemos afirmar que la música de Cage se ha sumergido por los mares de esa ilusión, enfrentándose, por ello, a un auténtico “grado cero” del lenguaje:

Y cero para Cage es ir a las cosas mismas; atenderlas y
escarbarlas con curiosidad sin fin: liberar el alma de las cosas (...)
sonándolas¹⁴²

of music works that consist of silent pieces of musical ceremony (...). A second line, the converse of the first, isolates the sound of music from the ceremony: a composer is identified as a mere tyrant, imposing his own ideas about what should be heard on listeners who have minds and ears of their own. (...) Instead of manipulating sounds, we ought to give ourselves up to whatever sounds chance may offer. A third line followed by Cage asserts that ‘everything we do is music` (...)”

¹³⁹ M. Foucault, *Estética, ética y hermenéutica*, pg. 373.

¹⁴⁰ Entrevista con Vostell, en Catálogo Vostell, Instituto alemán, 1974, pg. 1, cit. en S. Marchán, *Del arte objetual al arte del concepto*, pg. 208.

¹⁴¹ S. Marchán, *Del arte objetual al arte del concepto*, pg. 207.

¹⁴² LL. Barber, *John Cage*, pg. 19.

En ese “grado cero” donde lo cotidiano aspira a ser contemplado como arte se inicia una indiferenciación cuya consecuencia última es, como diría Menke, la estetización difusa o generalizada. El riesgo es que de la conmutabilidad o permutabilidad sónica se llegue al nihilismo de los signos. La hiperestetización puede conducir a la indiferencia artística, lo cual plantea una nueva cuestión a la aspiración caglianiana de vincular arte y vida.

Un día, el músico Christian Wolff llevó a Cage el libro de oráculos chinos *I Ching* en una traducción inglesa publicada bajo el nombre *The Book of Change*. Tras meses de estudio, Cage llegó a la conclusión de que

Lo que nos enseña ante todo el I Ching es la aceptación. En esencia, nos da esta lección: si queremos utilizar las operaciones del azar, debemos aceptar el resultado¹⁴³

Al amparo de esta filosofía escribirá Cage su *Music of Changes*, compuesta bajo las directrices del oráculo. Él mismo lo ha descrito del modo siguiente:

En mis obras recientes (*Imaginary Landscape n° IV* para doce radios y en *Music of Changes* para piano) (...) formalmente (...) las longitudes existen sólo en el espacio, (pero) la velocidad con que se recorre este espacio es impredecible. Lo que genera esta impredecibilidad es el empleo de un método establecido en el *I-Ching* (*Libro de los*

¹⁴³ Ibíd., pg. 29.

Cambios) para la obtención de oráculos, que consiste en el lanzamiento de tres monedas seis veces.¹⁴⁴

El azar supone el abandono de toda intención. Por ello, como explica C. Pardo, el azar cagiano ha de interpretarse como “un rechazo a un mundo de conexiones realizadas siguiendo una causalidad”¹⁴⁵. Se trata, entre otras cosas, del abandono de una concepción romántica que defiende la individualidad del genio creador.

Pero si el “contenido” musical de las obras cagianas es fruto de operaciones azarosas, la forma es también el resultado de un proceso aleatorio que, la mayor parte de las veces, implica no sólo al creador sino también al intérprete. Una vez que Cage obtiene el material musical de partida a través de operaciones azarosas como la consulta de un oráculo,¹⁴⁶ transcribe el resultado en la partitura, pero la notación, como volveremos a ver en el tercer capítulo, es con frecuencia extremadamente ambigua debido a su densidad semántica, de manera que la pieza permite infinitas lecturas cuyo margen de variación radica en parte en la definición última del contenido y la forma. Este modo de proceder no es, en realidad, enteramente nuevo. Como advierte Eco

¹⁴⁴ “My recent work (*Imaginary Landscape* nº IV for twelve radios and the *Music of Changes* for piano) (...) formerly (...) the lengths exist only in space, the speed of travel through this space being unpredictable. What brings about this unpredictability is the use of the method established in the *I-Ching (Book of Changes)* for the obtaining of oracles, that of tossing three coins six times”. J. Cage, *Silence - Lectures and Writings by John Cage*, pg. 57

¹⁴⁵ C. Pardo Salgado, *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*, pg. 60.

¹⁴⁶ A lo largo de su vida, Cage empleó técnicas compositivas aleatorias diversas, siendo las más frecuentes la consulta del *I Ching* y el lanzamiento de dados.

El desarrollo de la sensibilidad contemporánea ha ido, en cambio, acentuando poco a poco la aspiración a un tipo de obra de arte que, cada vez más consciente de la posibilidad de diversas ‘lecturas’, se plantea como estímulo para una libre interpretación orientada sólo en sus rasgos esenciales. Ya en las poéticas del simbolismo francés (...) puede verse que la intención del poeta consiste en producir, es cierto, una obra definida, pero para estimular un máximo de apertura (...) La ‘sugestión’ simbolista trata de favorecer no tanto la recepción de un significado concreto cuanto un esquema general de significado, una estela de significados posibles¹⁴⁷

La postura de Cage es, desde luego, más radical, pues esa “estela de significados posibles” es habitualmente mucho más amplia y diversificada. Tal es el caso de la obra de Cage *T. V. Köln*, donde la apertura de significados adquiere una gran radicalidad. Es posible decir que el contenido de esa pieza es muy ambiguo, pero es insuficiente decir que lo es su forma, pues en realidad está prácticamente sin definir. La obra podría durar un minuto o una hora, o quizás un día entero, o... Es el caso de una obra artística cuyo grado de apertura ha alcanzado el máximo nivel.

La notación que deja, por sus cualidades propias, algún parámetro sin definir, suele denominarse “indeterminada”. A este respecto, resulta de un enorme interés la conferencia que John Cage pronunció en Darmstadt (Alemania) en septiembre de 1958 bajo el título “Indeterminación”¹⁴⁸, en la cual explica que este

¹⁴⁷ U. Eco, *La definición del arte*, pg. 162.

¹⁴⁸ En el anexo final se recoge el texto de esta conferencia

concepto no es, en realidad, algo exclusivo del siglo XX, pues es posible encontrar distintos grados de “indeterminación” en obras clásicas. El ejemplo con el que Cage inicia su conferencia es *El arte de la fuga* de Bach, en el que no está especificada la instrumentación, de modo que el intérprete o los intérpretes podrían optar por elegir un mundo tímbrico pertinente a la fecha de creación de la obra (como es el caso de las transcripciones de Schoenberg o Webern) o, como dice Cage, seguir sin más los dictados del subconsciente, o buscar deliberadamente cualquier resultado arbitrario. En este mismo artículo expone otros ejemplos de indeterminación referidos a obras propias y a obras de otros compositores contemporáneos (como Morton Feldman, Earle Brown o Christian Wolff), de manera que su lectura resulta fundamental para clarificar el concepto musical de “indeterminación”.

Volveremos a tratar sobre la experiencia auditiva de los procesos indeterminados, pero adelantaremos, de momento, que no siempre generaron los frutos esperados, pues ahí donde la indeterminación es el núcleo de la composición, acecha el fantasma de la indiferencia. Como afirma Henry Pousseur:

Por una parte, era posible llevar hasta el final el intento de *indeterminación*, punto al que lógicamente se puede conducir toda tendencia a la asimetría integral, pero entonces se aproximaban cada vez más a una *impotencia formadora* total, puesto que la indeterminación no es otra cosa que una falta de determinación, es decir, de rasgos capaces de distinguir a unas cosas de otras y *determinarlas* en su especificidad. La indeterminación es igual que la indiferencia ya que si eliminamos toda distinción definitoria, no queda más que un vacío indiferente.

(Y aunque) fenómenos de esta especie pueden ejercer un verdadero hechizo. ¿No nos acercan cuanto es posible al *silencio* inefable en el cual hemos reconocido con Webern el *fundamento* general y absoluto? Pero sólo lo consiguen en la medida en que mantienen *un mínimo suficiente de capacidad para ser diferenciados*. Si quisiéramos llegar aún más lejos en el sentido de su indiferencia, si quisiéramos aproximarnos al silencio de forma más inmediata, inevitablemente caeríamos en una completa e insoportable monotonía, en una insignificancia irremediable¹⁴⁹

Por ello, Pousseur nos sugiere que sólo con la complementariedad “en una proporción correcta”¹⁵⁰ entre determinismo e indeterminismo es posible conseguir una obra capaz de interesar a un oyente atento. La cuestión es cómo saber dónde está esa “proporción correcta”. No obstante, los modos de escucha pueden ser tan diversos que resulta aventurado afirmar qué elementos garantizan el interés de un oyente, por atento que sea.

Pero, además de la posible indiferenciación que provoque una escritura indeterminada desde el punto de vista del contenido musical, queda aún otra cuestión por tratar: la definición de la forma, la cual, en manos de Cage, se vuelve también “indeterminada” o, como ha sido llamada por Umberto Eco, abierta.

El significado de la apertura formal es abordado por Eco en su famoso libro *Obra abierta*.

La obra abierta consiste, según Eco,:

¹⁴⁹ H. Pousseur, *Música, semántica, sociedad*, pg. 74-75.

¹⁵⁰ *Ibíd.*, pg. 77

no en un mensaje concluso y definido, no en una forma organizada unívocamente, sino en una posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete, y se presentan, por consiguiente, no como obras terminadas que piden ser revividas y comprendidas en una dirección estructural dada, sino como obras ‘abiertas’ que son llevadas a su término por el intérprete en el mismo momento en que las goza estéticamente.¹⁵¹

Aunque toda obra, como dijo Joyce, es, en algún sentido, *work in progress*, la apertura de la que habla Eco es mucho más evidente, pues, “no puede afirmarse a sí misma sin mentira como algo cerrado, acabado”¹⁵². Apoyado en la validez de un horizonte creativo infinito, reclama la necesidad de una co-participación en el proceso creativo que incluya al intérprete e incluso, en ocasiones, al espectador. Se trata, como diría Eugenio Trías, de “una estética del límite” que “tiene en el límite el espacio de su fundamento”¹⁵³.

Resulta evidente la oposición conceptual entre la pretensión omniestructural del planteamiento serial y el antiformalismo de la música aleatoria. Ambos extremos sirven para ampliar las fronteras de las antiguas formas artísticas “para proponer otros modos de formar, otras posibles configuraciones de lo real, descubriendo, por un lado, el carácter poético de las formas

¹⁵¹ U. Eco, *Obra abierta*, pg. 73.

¹⁵² Th. Adorno, *Teoría Estética*, pg. 43.

¹⁵³ E. Trías, *La aventura filosófica*, pg. 276.

geometrizantes, y, por otro, viendo las posibilidades formales de lo informe”¹⁵⁴.

De este modo, el campo de posibilidades de la creación artística ha crecido, en el tercer cuarto del siglo XX, mucho más que en los dos siglos anteriores. El arte musical camina entre la matemática y el azar y el artista sabe que forma y contenido no son ya conceptos cerrados sino campos inmensos de caminos posibles donde toda iniciativa ocupa su lugar.

Y si acabábamos el apartado anterior explicando que el lenguaje serial exige un nuevo modo de escucha y que es en este punto donde se acerca en gran medida al lenguaje aleatorio, ha llegado ahora el momento de confirmar este presupuesto: la apertura de la música de Cage requiere una percepción nueva tanto por parte del intérprete como por parte del receptor último. También en esto la música aleatoria se asemeja a otras formas de arte antes comentadas, como, por ejemplo, el happening, el cual

se ofrece como un estímulo, no fija definitivamente el curso de una vivencia, sino que provoca una intensificación de la atención y de la capacidad consciente de la experiencia, (...) (se trata de) un entrenamiento práctico de la conciencia a través de la activación de una observación que intenta liberarse de los condicionamientos, de las intencionalidades (en un sentido fenomenológico) *socializadas* de nuestra percepción y comportamiento. Por este motivo, algunos protagonistas han subrayado la recuperación y *ampliación de la percepción*, problema clave del arte contemporáneo.¹⁵⁵

¹⁵⁴ U. Eco, *La definición del arte*, pg. 223.

¹⁵⁵ S. Marchán, *Del arte objetual al arte del concepto*, pg. 197.

Esta ampliación de la percepción ha creado, en ocasiones, una cierta “desubicación” en el oyente. D. Cohen-Levinas, en su libro *Des notations musicales, frontières et singularités* expresa, muy gráficamente, que

la oreja está un poco maltratada. Busca identificar, ajustar su escucha a una tendencia: músicas concreta, repetitiva, aleatoria, (...) neo-romántica, neo-clásica, politonal, polimodal, electrónica en vivo, tecnológica, etc. (...) y así va coleccionando promesas: la música será serial o no será, la música será estructuralista o no será, la música será aleatoria o no será, la música será abierta o no será, la música será informática o no será, y así sucesivamente sin olvidar las corrientes de la Nueva simplicidad y la Nueva complejidad, a las cuales podemos añadir lo que denomino corriente de la Nueva pluralidad (...).¹⁵⁶

Y es que cada compositor desearía que su música fuera escuchada como la mejor, la definitiva y hasta “la verdadera”:

¹⁵⁶ “L’oreille est quelque peu malmenée. Elle cherche à identifier, à ajuster son écoute à une tendance: musiques concrète, répétitive, aléatoire, (...) néo-romantique, néo-classique, polytonale, plymodale, *live electronic*, technologique, etc. (...) elle collectionne les engouements: la musique sérielle sera sérielle ou ne sera pas; la musique sera aléatoire ou ne sera pas; la musique sera spectrale ou ne sera pas; la musique sera informatique ou ne sera pas, et ainsi, sans oublier les courants de la Nouvelle simplicité et de la Nouvelle complexité, auxquels j’ajoute ce que j’appelle le courant de la Nouvelle pluralité,(..)” D. Cohen-Levinas, *Des notations musicales, frontières et singularités*, pg. 246-247

Los compositores son objeto de una fijación obsesiva (...),
su necesidad de seguridad, de reconocimiento social e institucional.¹⁵⁷

Así que en medio de esa pluralidad, de ese laberinto complejo que son las poéticas musicales de la segunda mitad del siglo XX, el oyente se siente a veces perdido. Si el arte es una forma de “crear mundos”¹⁵⁸ el oyente de hoy tiene tantos a su disposición que apenas puede saber por cuál desea transitar. Pero, de momento, dejamos la cuestión en puntos suspensivos, pues el tema de la recepción será tratado de nuevo en el quinto capítulo.

2.2.2. Una apuesta por la determinación

2.2.2.1. La matemática en el arte: de la geometrización de Klee a las matrices boulezianas

Si John Cage trató de interpelar al espectador y abrir la noción de sentido hasta el punto de ceder al azar (y a la indeterminación como categoría lingüística) parte de su experiencia creativa, Boulez encontró en la hiper-determinación del discurso sonoro y el empleo de procesos matemáticos de composición una vía para renovar la materia sonora y el desarrollo formal.

¹⁵⁷ “Les compositeurs sont l’objet d’une fixation obsessionnelle (...), leur besoin de sécurité, de reconnaissance sociale et institutionnelle.” *Ibíd.*, pg. 247

¹⁵⁸ Véase: N. Goodman, *Maneras de hacer mundos*, Visor, Madrid, 1978,.

Michel Foucault dijo en una ocasión que “la música serial no ofrece a la escucha más que la cara externa de su escritura¹⁵⁹”. Por tanto, no sería pertinente realizar ahora interpretaciones en términos simbólicos de expresión del subconsciente o en clave de interpelación social, como hicimos con Pollock y Cage. Lo que Foucault quiere decirnos es que en la música serial “no se oculta nada por debajo de lo que se dice. La obra se nos ofrece en su más pura literalidad, cada audición se ofrece como un acontecimiento al que asiste el oyente y que debe aceptar.¹⁶⁰” Se trata de un sistema lingüístico que, a través de una hiperdefinición sígnica, renueva por completo el tradicional concepto de forma y discurso musical. En el próximo apartado, en el que se abordarán los principios estético-musicales de Pierre Boulez, quedará más claro el modo como el serialismo consigue tal renovación.

De momento anticiparemos las características básicas del sistema serial: llamamos serialismo a la organización de todos o parte de los parámetros musicales a través de *series* que determinan el orden de las alturas de los sonidos (mi-do#.la...), sus duraciones (corchea, semicorchea, negra...), sus intensidades (p, f, mp...) etc. a lo largo de la obra. El modo como se organizan estos parámetros es más complejo que en el dodecafonismo (que comentamos en referencia a la música de Schoenberg), ya que no sólo se serializan las alturas. Normalmente, para resolver de un modo práctico la complejidad de someter el

¹⁵⁹ M. Foucault, “Messieurs, faites vos jeux” (entrevista con P. Boulez), traducida por C. Peretti Della Roca y publicada en *Pochiss. Rall- revista de música contemporánea*, nº 3, pg. 41

¹⁶⁰ R. C. Santos y J. C. Lores, “Événement y Serie”, *Pochiss. Rall- revista de música contemporánea*, nº 3, pg. 52

discurso a múltiples series, se crean “matrices”, es decir cuadros que contienen los distintos parámetros musicales y que el compositor va “leyendo” de ciertas maneras sometiendo así a la obligatoriedad del proceso. Cuando analicemos en el quinto capítulo las *Structures pour deux pianos* de Boulez quedará más claro lo que ahora no hacemos sino esbozar vagamente.

En todo caso, parece claro que existe una gran distancia entre el indeterminismo de la música de Cage, cuya escritura surge en gran medida de un modo azaroso, y el determinismo de la música serial de Boulez, sometida al rigor de un procedimiento matemático más o menos complejo. Esta última nos habla de un estructuralismo que jamás en la historia de la música ha llegado a ser tan férreo. Pero ese modo de construir conduce, al mismo tiempo, a una paradoja lingüística: el riesgo de que cada obra musical se cierre sobre sí misma proponiendo un código nuevo y distinto. Ésta ha sido una de las razones por las que Lévi-Strauss, refiriéndose al serialismo, ha puesto en tela de juicio su condición de lenguaje. Evidentemente, esta postura sólo puede defenderse con una injustificada hipostatización de un código histórico como código general¹⁶¹. Lo que sí es cierto es que la ordenación de los elementos del discurso y la interdependencia de los distintos parámetros musicales se crea por vías más mecanicistas que musicales, lo que podría comprometer la intención estética del creador. Pero esto no hace sino constatar el hecho de que a través de caminos tan alejados como el azar o la matemática, el artista, en los años cincuenta, cede con frecuencia parte de sus decisiones creativas buscando transitar nuevos caminos

¹⁶¹ Véase, al respecto, R. C. Santos y J. C. Lores, “Lévi-Strauss y la poética del serialismo”, en *Pochiss. Rall- revista de música contemporánea*, nº 2, pg. 30-34.

sonoros. En ambos casos, la renovación lingüística será una de sus consecuencias más radicales.

El estructuralismo de la música serial posee su equivalente en las artes plásticas, y aunque sería posible citar numerosos ejemplos, tomaremos a Paul Klee como caso significativo de tal equivalente, ya que fue su obra *À la limite du pays fertile* la que, según Boulez, le acompañó como imagen visual durante la composición de las *Estructuras para dos pianos*, composición que en el quinto capítulo será objeto de análisis.

Paul Klee provenía de una familia de músicos. Con tan sólo once años, y dada la perfección con que tocaba el violín, fue nombrado miembro extraordinario de la orquesta de la Sociedad Musical de Berna. Sin embargo, bien por rebeldía hacia sus padres -que estaban empeñados en convertirlo en músico- bien por una inclinación posterior hacia las artes plásticas, acabó por dedicar su vida a la pintura. Es posible, en todo caso, que su sentido musical haya influido en sus propias creaciones plásticas y que el ritmo de algunas de sus obras contenga matices sonoros, ya que diversos músicos han encontrado en su pintura un impulso para la composición musical.

Paul Klee tardó bastantes años en encontrar un estilo personal. Recibió influencias diversas, como Macke, Kandinsky, Marc o Delaunay, pero serán los viajes a tierras lejanas los que acaben por definir su estilo. A la vuelta de un viaje a Túnez realizado en 1914, escribe Klee en su diario:

El color ha tomado posesión de mí. Ya no necesito ir en pos de él. Sé que ha tomado posesión de mí para siempre. Este es el sentido de la hora feliz: yo y el color somos uno. Soy pintor.¹⁶²

En Tunes los colores de Klee cambian: suele trabajar con finas transiciones de color que son dispuestas geométricamente. La abstracción es evidente, las formas se disponen en el cuadro como una red de figuras que sólo muy vagamente recuerdan el paisaje del que surgieron. El desarrollo de la abstracción coincide con los años de la guerra, y en este sentido podríamos encontrar ciertas concomitancias con el modo como Schoenberg llega al dodecafonismo. Klee escribió en sus Diarios:

Cuanto más horrible el mundo (justo como hoy), tanto más abstracto el arte, mientras que un mundo feliz produce un arte de este mundo¹⁶³.

La idea, que parte de un pensamiento expuesto por W. Worringer en *Abstracción y empatía*, fue apoyada por muchos otros pintores. Pero en el caso de Klee hubo otra circunstancia, en este caso muy personal, que le conduciría a la abstracción geométrica. A finales de 1921, Klee, que ya estaba desempeñando su actividad docente en la Bauhaus, comenzó a impartir un curso de “Teoría de las formas artísticas”. Este hecho le llevó a reflexionar sobre los aspectos constructivistas de la creación pictórica e influyó en la geometrización más

¹⁶² *Diarios*, 9620, cit. en S. Partsch, *Klee*, pg. 20.

¹⁶³ *Diarios*, 951, *Ibíd.*, pg. 34

marcada de su propia obra. Como ha señalado Simón Marchán, “Paul Klee ha sido uno de los primeros, por no decir el primero, en percatarse de las composiciones sometidas a un sistema determinado de leyes.”¹⁶⁴

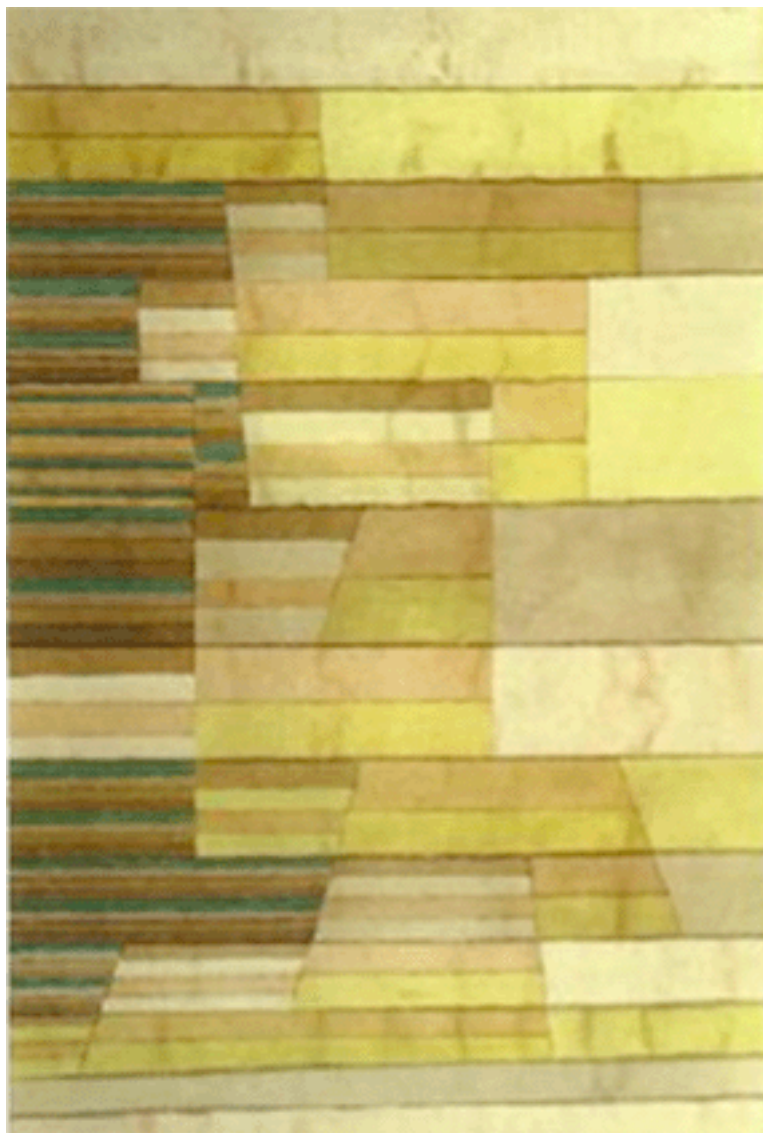
Los cuadros que realizó tras un viaje a Egipto en 1928 (su segundo gran viaje, después del realizado a Túnez), muestran una rigurosa construcción geométrica. Estos cuadros se agrupan en una serie bajo el título “Monumento en el país fértil”. Se trata de composiciones muy estructuradas cuya organización “se basa en la repetición del mismo elemento: el cuadrado en sus evoluciones, que genera grupos aditivos”¹⁶⁵.

De esta serie tomó Boulez el cuadro *À la limite du pays fertile*, de 1929, como metáfora visual de sus *Estructuras*. Quizás lo que fascinó a Boulez es la organización espacial de Klee, que apunta a una cierta “serialización” de los elementos.

Si observamos detenidamente el cuadro, podemos apreciar cómo cada uno de los “estratos” que configura el cuadro se divide internamente en sub-estratos de un modo tal que las proporciones entre ellos están siempre en relación binaria. Además, los colores se agrupan formando pequeñas series que se repiten, y cuya organización tiene que ver con el sentido horizontal y vertical del conjunto.

¹⁶⁴ S. Marchán Fiz, “La obra del arte y el estructuralismo”, en *Revista de Ideas Estéticas* n° 110, 1970, pg. 106.

¹⁶⁵ S. Marchán Fiz, *Las vanguardias históricas y sus sombras*, pg. 561.



Paul Klee

À la limite du pays fertile

1929 (óleo sobre lienzo)

Kunstmuseum, PaulKlee-Stiftung, Bern

En una conferencia pronunciada en Saint Etienne en 1968, Boulez hizo referencia a esta proximidad estética entre Paul Klee y su propia música:

Una vez apliqué a una pieza que había compuesto un título que luego no mantuve y que tomé de Klee: 'En el límite de la región fértil'. Si se observa ese cuadro de Klee, se puede comprobar que también él pasó por periodos en que la geometría era casi más importante que la invención, porque era necesario entonces codificar la invención de una cierta manera para descubrir otra ingenuidad y otra codificación del lenguaje. Eso es lo que le ocurrió a nuestra generación. Al cabo de un cierto tiempo, se vio con claridad que eso no bastaba y que había que buscar más lejos, y más allá de una codificación precisa de un lenguaje, reencontrar las preocupaciones estéticas.¹⁶⁶

Se trata de una reflexión altamente significativa, pues no sólo revela la afinidad estética de ambos artistas, sino también al alejamiento, pocos años después, de un constructivismo que prima, como dice Boulez, por encima de la invención. En esa misma conferencia, habla Boulez de la necesidad de buscar, desde el inicio de la década de los cincuenta, un lenguaje gramaticalmente fuerte que supusiera, al mismo tiempo, un abandono de los lenguajes anteriores:

Estas soluciones pasaron por estrictas disciplinas, a veces exageradamente estrictas, en las cuales todo el mundo se sintió incómodo, pero por las que todos se vieron forzados a pasar. ¿Por qué? Porque para

¹⁶⁶ P. Boulez, *Puntos de referencia*, pg. 419.

forjar un lenguaje hay que pasar por una disciplina extremadamente estricta y conocer, diría yo, el fenómeno de la abnegación. Si uno no niega, si uno no hace tabla rasa completa con todo lo recibido como herencia, si no cuestiona esa herencia, si no se plantea respecto a lo que lo ha precedido una duda fundamental en cuanto a la validez de las cosas, nunca progresará.¹⁶⁷

Hoy pueden sorprendernos algunas de las apreciaciones de Boulez, pero lo cierto es que los años los años cincuenta del siglo XX fueron, en el campo musical, años de un fuerte constructivismo que, en efecto, hicieron tabula rasa¹⁶⁸ de muchas herencias. Boulez empleó esta misma expresión, haciendo alusión con ello a la desvinculación deliberada entre serialismo integral y tradición. No parece que Boulez haya escuchado las advertencias de Adorno cuando, en su *Dialéctica negativa*, explicaba que “el nuevo comienzo partiendo de un supuesto punto cero es la máscara de un denodado olvido¹⁶⁹”.

Por otra parte, la distancia de planteamientos entre el constructivismo serial y la apertura genética de la música aleatoria, volverían, en cierto sentido, más radicales las posiciones de uno y otra.

¹⁶⁷ *Ibíd.*

¹⁶⁸ La posibilidad o imposibilidad de hacer *tabula rasa* plantea una cuestión cuya respuesta no es fácil de definir. ¿Es posible conquistar un *grado cero* para la creación o para la escucha? Carmen Pardo encuentra que la respuesta no puede ser afirmativa: “Expresión y significación son síntomas del modo en que se escuchan esos otros signos también errantes: la propia música. Una escucha que nunca es neutra, que no parte de ninguna *tabula rasa*, que siempre responde a una construcción sensible e inteligible” C. Pardo Salgado, “Signos errantes del universo sonoro: Entre expresión y significación”, *Música lenguaje y significado*, pg. 91

¹⁶⁹ T. W. Adorno, *Dialéctica negativa*, pg. 79.

Para apreciar claramente este punto, pasaremos a exponer cuáles fueron, básicamente, los planteamientos estético-musicales de Pierre Boulez durante el desarrollo de su periodo serial.

2.2.2.2. Principios estético-musicales del serialismo de Pierre Boulez

El lenguaje dodecafónico pretendió objetivar gran parte de los elementos constructivos que subyacían a la música expresionista. Sin embargo, al sistematizarlos, transformó en norma ciertos procedimientos que habían sido empleados con libertad en el expresionismo, de modo que, luchando contra las reglas del lenguaje tonal, acabó por instaurar dogmas nuevos. Nació así un lenguaje musical que planteaba un modo nuevo de organizar el “total cromático”¹⁷⁰ con el fin de garantizar, en base a esa organización, la coherencia de la pieza. Por vez primera se buscaban relaciones estructurales cuya sistematización impedía, en ciertos momentos, la libre decisión del compositor en la génesis creativa. Se trataba, en algún sentido, de crear leyes tan estrictas que los sonidos comenzaban a estar sometidos a las exigencias de un lenguaje altamente estructurado y no solamente a la búsqueda personal de cierto resultado acústico. El formalismo se volvió mucho más riguroso cuando, en 1949, Olivier Messiaen escribe su obra *Mode de valeurs et d'intensités* (el tercero de los *Quatre études de rythme* para piano). Por vez primera en Europa, se parte de cuatro series distintas en cada una de las cuales cada altura tiene asignada una duración, una dinámica y

¹⁷⁰ Se denomina “total cromático” al conjunto de los doce sonidos de la escala temperada: do-do#-re-re#-mi-fa-fa#-sol-sol#-la-la#-si.

una forma de ataque. Estas series, preparadas “precomposicionalmente”, determinan el contenido de toda la pieza. Fue este aspecto estrictamente “constructivista” lo que más atrajo la atención de compositores como K. Stockhausen o P. Boulez. Nosotros nos detendremos en la figura de P. Boulez, el cual, fuertemente influenciado por el serialismo incipiente de Messiaen, de quien fue alumno, y teniendo en su haber una amplia formación no sólo musical sino también matemática, adoptó una concepción rigurosísima de la música, organizando sus procedimientos compositivos a partir de técnicas matemáticas. En este sentido, la música serial se basa, desde un punto de vista epistemológico, en el concepto de “estructura”, entendida como un conjunto de elementos (sonidos, duraciones, etc.) ordenados según una ley (combinatoria serial) que determina sus relaciones.

Boulez ha empleado técnicas seriales de modos diversos y con distintos grados de rigor. De hecho, con una distancia de tan sólo dos años (que es lo que media entre sus *Estructuras para dos pianos* y la conclusión de *El martillo sin dueño*), sus métodos se volvieron mucho más flexibles, pasando de un serialismo integral derivado del espíritu de *Mode de valeurs et d'intensités* a un serialismo de multiplicaciones y dominios generado a partir de un personalísimo sistema matemático.

El serialismo integral que Boulez emplea en sus *Estructuras Ia* para dos pianos, obra a la que dedicaremos un análisis más detallado, se basa en la elaboración de un conjunto de “series” o secuencias de alturas, duraciones, intensidades y modos de ataque que se van combinando entre sí para generar el tejido musical. Como, además, las series se van cruzando de diferentes modos, las

posibilidades se multiplican enormemente, llegando a obtenerse más de dos mil combinaciones posibles. Es fácil imaginar que la complejidad y el alto grado de determinismo acaba por generar una escritura casi automática donde cada instante sonoro viene obligado por el propio planteamiento pre-compositivo. Como dice D. Cohen-Levinas:

La utopía de un material que se auto-genera de un modo casi genético conlleva una aporía: el compositor no sigue un procedimiento mayéutico sino que genera procesos y combinatorias previamente definidas. (...) La creencia incondicional en el material es una contradicción que condena a la composición a una tautología.¹⁷¹

Efectivamente, durante algunos años, las técnicas del serialismo integral se vieron como una garantía de coherencia y hasta de calidad composicional. Quizás sea, como dijera una vez Adorno, porque “todo artista auténtico está poseído por sus procedimientos técnicos”¹⁷², de modo que el máximo rigor serial tiende a ser percibido en los años cincuenta del siglo XX no sólo como un camino de coherencia sino hasta como principio de verdad. Sin embargo, como afirma D. Cohen-Levinas, ese planteamiento condena a la composición a una tautología, pues exige una aceptación apriorística del resultado sonoro. Así es como el

¹⁷¹ D. Cohen-Levinas, *Loi et négativité*, Les Cahiers de Philosophie n° 20, pg. 248. Transcribimos el original: “L’utopie d’un matériau qui s’auto-organiserait de manière quasi génétique débouche sur une aporie: le compositeur n’obéit pas à un processus maïeutique, ou alors il s’accouche lui-même de processus et de combinatoires mentales préalablement définies. (...) La croyance inconditionnelle au matériau est une contradiction qui condamne la composition à une tautologie.”

¹⁷² Th. Adorno, *Teoría estética*, pg. 64

estructuralismo alcanza, en el serialismo integral, sus más altas cotas. Como afirma Simón Marchán: “el estructuralismo, al adoptar modelos matemáticos, se fía más en la exactitud que en las representaciones intuitivas”. El propio P. Boulez concibe el sistema como garantía de su propia coherencia lingüística:

(emplear) un conjunto de sistemas propios asegura la coherencia del lenguaje en el que se expresa el músico, asegura la comprensión directa, por parte del auditorio, de la obra que se propone.¹⁷³

Bien es verdad que en ese mismo ensayo añade Boulez que el sistema debe, no obstante, conjugarse con “la idea” a menos que se quiera correr el riesgo de caer en una cierta “esterilidad”, pues si el sistema se convierte en el “alma” de la composición:

no es solamente la espontaneidad la que corre el riesgo de sufrir, sino la misma fuerza vital de la invención, sometida a coacciones excesivamente conscientes.¹⁷⁴

Hay que advertir que este “riesgo” del que habla Boulez no fue percibido en los albores del serialismo, sino algunos años después. Tal es la razón por la que su música, al término de los años cincuenta, se volvió progresivamente menos

¹⁷³ “voire un ensemble de systèmes propres à assurer la cohérence de langage dans lequel s’exprime le musicien, à assurer la compréhension directe, para son auditoire, de l’oeuvre qui’il lui propose.” P. Boulez, *Le système et l’idée, Jalons*, pg. 316.

¹⁷⁴ “... ce n’est pas seulement la spontanéité qui risque d’en souffrir, mais la force vitale même de l’invention, soumise à des contraintes excessivement conscientes.” *Ibíd.*

sistemática. De hecho, si consultamos la correspondencia que P. Boulez y J. Cage se cruzaron en el inicio de los años cincuenta, encontramos posturas más rigurosas que las manifestadas años más tarde, si bien nunca se dejó de conceder a la libertad creadora un pequeño margen de acción. A modo de ejemplo, citaremos un fragmento de una carta enviada por Boulez a Cage en el año 1951, durante la composición de sus *Estructuras*:

Se puede entonces concebir la estructura musical bajo un doble punto de vista: por un lado, las actividades de combinación serial, con generación de las estructuras por automatismo de las relaciones numéricas; por otro lado, las combinaciones dirigidas e intercambiables, en que lo arbitrario desempeña un papel mucho más considerable. Las dos maneras de ver la estructura musical pueden evidentemente proporcionar un medio dialéctico de desarrollo musical extremadamente eficaz.

Por otra parte, la estructura serial de las sucesiones disuelve la dualidad horizontal-vertical, dado que componer implica disponer según dos coordenadas: la duración y la frecuencia, fenómenos sonoros; de este modo nos desembarazamos, mientras no se alegue en contrario, de toda melodía, de toda armonía, y de todo contrapunto, ya que la estructura serial ha hecho desaparecer estas tres nociones esencialmente modales y tonales.

Pienso que con los medios mecánicos de reproducción - magnetofónica, en particular- se podrán realizar estructuras que ya no dependerán de dificultades instrumentales, y en las que se podrá trabajar sobre frecuencias dadas, con generación serial. Y así cada obra tendrá su

propio universo, su propia estructura y su propio modo de generación en todos los planos.¹⁷⁵

Hemos creído conveniente la incursión de esta larga cita debido a lo sustancial de su contenido. Nos fijaremos especialmente en el último párrafo. Afirma Boulez que aspira a realizar estructuras que, pudiendo ser reproducidas por medios mecánicos, no dependan de las dificultades instrumentales; es decir que Boulez desearía que el sistema no tuviera que contar con los intérpretes. ¿Por qué?, podemos preguntarnos. La respuesta es simple: las limitaciones de la técnica interpretativa implican una limitación al sistema. No es posible escribir cualquier cosa que se derive del sistema, es preciso que aquello que se escribe sea ejecutable. Sin embargo, ante la perspectiva de una música que no precisa de intérpretes humanos porque puede ser, sin más, reproducida por un magnetófono (caso de la música electrónica), Boulez se llena de optimismo: el sistema, entonces, no sólo podrá negar, como vimos antes, parte de la “libertad creadora” que siempre fue patrimonio del compositor, sino que, además, podrá prescindir de la “humana limitación” del intérprete. Dos pérdidas que permiten al sistema volverse sobre sí mismo. Pero aún hay algo más. Si la música consigue formalizarse de un modo tan riguroso, “cada obra tendrá su propio universo, su propia estructura y su propio modo de generación en todos los planos”. Esto significa, entonces, que es también aspiración máxima de Boulez la creación de estructuras que funcionen de un modo autónomo en cada nueva obra. Cualquier

¹⁷⁵ J.-J. Nattiez, *The Boulez-Cage correspondence*, pg. 98-103 en la traducción publicada en P. Boulez, *Puntos de referencia*, pg. 120.

resquicio de tradición, cualquier pervivencia de pensamiento canónico, cualquier resto de concepción representacional habrá sido aniquilada.

Hemos hablado del modo como Boulez organiza el “contenido” de sus obras, pero ¿qué hay de la forma? Ya hemos comentado que en la música serial la forma es concebida, según palabras de Boulez, como una “constelación” que se genera a partir del desarrollo sonoro de cada pieza en particular. Confirmaremos de nuevo esta idea a la luz de otro texto de Pierre Boulez publicado en sus famosos “Puntos de referencia”:

El sistema serial ha traído entonces consigo, obligatoriamente, la búsqueda de nuevas formas que sean capaces precisamente de estructurar las nuevas ‘estructuras locales’ generadas por el principio serial. En el universo relativo en que se mueve el pensamiento serial, no se podría pensar entonces en formas fijas, no relativas. (...) En otra época uno se enfrentaba, por el contrario, con un universo completamente definido por leyes generales, preexistentes a toda obra; (...) escribir una obra equivalía a inscribirse en un esquema preciso. (...) Todo este andamiaje de esquemas debió finalmente ceder ante una concepción de la forma renovable a cada instante. Cada obra ha debido generar su propia forma ligada ineluctable e irreversiblemente a su ‘contenido’.¹⁷⁶

Es interesante el énfasis que pone Boulez en la estrecha relación que ha de existir entre forma y contenido. Lo que en otras artes resulta una obviedad es en el campo musical materia novedosa. Durante muchos decenios el compositor

¹⁷⁶ P. Boulez, *Puntos de referencia*, pg. 74.

desplegó su talento componiendo ciertos “contenidos musicales” que eran, por así decir, “vertidos” después sobre el molde de las “viejas formas”. Cuando Mendelssohn escribe una fuga sabe que su creatividad debe seguir un cauce formal preciso. El tema deberá ser respondido por otra voz a una cierta distancia; a su vez la tercera voz en juego imitará a la anterior repitiendo el tema inicial, y así sucesivamente; luego vendrán los episodios, los bloques temáticos, los estrechos, etc. Cuando Brahms escribe una sinfonía sabe también desde el principio por dónde fluirá su inventiva. Son caminos trazados de antemano que existen con independencia del contenido musical. Y es contra esta desvinculación entre forma y contenido contra la que luchó Pierre Boulez. En 1964 escribió un artículo sobre su tercera sonata para piano¹⁷⁷. En dicho artículo confiesa que en ese momento histórico “queda una tarea considerable: repensar íntegramente la noción de forma”. Es decir, en las obras seriales (habitualmente) el desarrollo de la combinatoria serial genera un cierto resultado formal que es tomado por el compositor como “forma identificatoria de la pieza”. Así pues, se prescinde, como ocurriera en la época clásica, de imponer una organización formal al material: es, por el contrario, el material el responsable de dicha organización.

como los esquemas formales de hoy ya no son
preconcebidos sino que se forjan progresivamente en una especie de
tiempo trenzado, sólo se puede tener conciencia de la forma una vez
descrita

¹⁷⁷ P. Boulez , “Sonata ‘Que me veux-tu’”, *Méditations*, nº 7, París, 1964. Cfr. P. Boulez, *Puntos de referencia*, pg. 141-152

Estas palabras de Boulez ponen de manifiesto, una vez más, la vinculación entre forma y contenido: ambos se relacionan para gestar “una especie de tiempo trenzado”, significativa metáfora de la renovación formal. La música no es, entonces, representación de nada pre-existente sino que genera una realidad nueva que se representa a sí misma. E. Fubini lo explica del modo siguiente:

La nueva estructura de la obra nacerá así de la estructura del material sonoro en estado elemental. La macroestructura de la forma clásica se sustituye, de este modo, por la microestructura reveladora de la más íntima y auténtica posibilidad del material sonoro, descubridora del ‘significado inmanente de lo sensible’ mediante una nueva fidelidad a la materia.¹⁷⁸

Esa “nueva fidelidad a la materia” será signo fundamental de la música serial y constituye el nacimiento de un nuevo “fetichismo”: la “adoración” al sistema y al material sonoro a él vinculado. Es, pues, el fin de los arquetipos formales y el nacimiento, como diría H. Sabbe, de un nuevo modo de “forma emergente”¹⁷⁹. Evidentemente, esta renovación del contenido y de la forma exige también un nuevo modo de percibir. El oyente está obligado a realizar una escucha doblemente atenta: es preciso seguir el desarrollo del material sonoro y,

¹⁷⁸ E. Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, pg. 458.

¹⁷⁹ H. Sabbe lo explica del siguiente modo: “Tous les tons de la gamme chromatique tempérée –ce qu’on allait par la suite pouvoir nommer les douze ‘classes de hauteur’- seront désormais équivalents: plus de relations hiérarchisées ou privilégiées, les relations s’établissant désormais *ad hoc*, s’organisant à chaque fois et à chaque instant selon les contextes, d’où peuvent émerger des significations éventuelles. La *forme* musicale se fait donc *émergente*.” I. Deliège et M. Paddison (dir.), *Musique contemporaine, perspectives théoriques et philosophiques*, pg. 221.

al mismo tiempo, percibir la forma que ese universo sonoro perfila a lo largo del discurso. De no ser capaz de realizar esta escucha atenta, la música se presentará ante nuestros oídos como una agrupación sonora informe y carente de significado¹⁸⁰. Indudablemente, no se trata de una tarea fácil. La fuerza de la costumbre invita al receptor a esperar relaciones sonoras y estructuras formales que se asemejen a las del viejo lenguaje tonal, el cual, por otra parte, sigue siendo el lenguaje de la sociedad de consumo. De ahí la incompreensión a la que se ha visto sometida la música del siglo XX.

La pérdida de referencias que implica la música serial (y también, o aún más, la música aleatoria) ha sido estudiado por diversos autores, entre los que destacan los escritos de Umberto Eco. En su libro *La definición del arte* aborda el tema del modo siguiente:

La poética de la nueva música lucha, en cambio, a favor de una apertura, una multipolaridad de la obra frente a la unipolaridad y la cerrazón de la obra tradicionalmente concebida. La situación típica de la música contemporánea es aquélla en la que el fenómeno que sigue a un determinado estímulo se produce sin que ninguna razón de hábito (de corrección tonal) lo ligue al antecedente; en este caso la música resuelve la crisis con una nueva crisis, dejando al auditor frente a un mundo sonoro que ha perdido las referencias prefijadas. La música serial prevé una continua ruptura de las reglas instauradas por la costumbre, debido al hecho de que la serie permite precisamente articular entre las diferentes

¹⁸⁰ C. Deliège ha tratado el tema de la organización serial y sus paralelismos con organizaciones jerárquicas anteriores en el artículo “L’harmonie atonale: de l’ensemble à l’échelle”, publicado en I. Deliège et M. Paddison (dir.), *Musique contemporaine, perspectives théoriques et philosophiques*, pg. 85-108.

notas relaciones regidas por leyes que son sólo válidas en el ámbito de la serie misma¹⁸¹

Verdaderamente no resulta fácil, salvo para oídos muy formados, percibir la articulación sonora de un lenguaje que casi se singulariza en cada obra musical. Eco, en una línea muy similar a Boulez, compara la forma musical con la de una constelación de estrellas: un observador imaginativo y con conocimientos en astronomía podrá ver un “carro” o una “osa mayor” en el cielo, pero un observador que carezca de estos conocimientos podría unir las estrellas de un modo distinto y establecer relaciones formales nuevas. La conclusión, desde este punto de vista, sería que

Una constelación es, por consiguiente, una propuesta continuamente abierta de formas posibles.¹⁸²

Y es en esta “apertura” de la percepción donde serialismo y aleatoriedad se empiezan a dar la mano.

2.3. Consecuencias del serialismo y la aleatoriedad

Las propuestas de John Cage y Pierre Boulez suscitaron, como era de esperar, numerosas consecuencias en las manifestaciones musicales de las últimas décadas del siglo XX. Los planteamientos seriales de Boulez sufrieron

¹⁸¹ U. Eco, *La definición del arte*, pg. 179.

¹⁸² *Ibíd.*, pg. 180.

transformaciones paralelas al desarrollo de la matemática y la física, mientras que los seguidores de Cage encontraron en sus planteamientos sobre el silencio, la escucha y la concepción temporal un terreno fértil en el que cultivar sus propias búsquedas estéticas. Aunque son muchos los músicos que podríamos citar en uno y otro campo, nos limitaremos a esbozar las propuestas de cuatro compositores: Iannis Xenakis, Francisco Guerrero, Morton Feldman y Luigi Nono. Todos ellos ilustran con sobrada maestría las consecuencias de aquellas aventuras estéticas emprendidas por Pierre Boulez y John Cage algunos años antes.

A partir de los años setenta del siglo XX, y de un modo bastante genérico y a veces impreciso, se suelen citar dos grandes corrientes responsables de continuar el pensamiento serial y aleatorio. Tales movimientos han sido denominados, respectivamente, como nueva complejidad y nueva simplicidad. Queremos desde ahora alejarnos de esta división que, desde nuestro punto de vista, es confusa y está llena de trampas. Es preciso, para empezar, advertir el hecho de que ni uno ni otro término han sido definidos unánimemente por musicólogos y compositores. En primer lugar, se impone una necesaria distinción entre complejidad-complicación y simplicidad-simplificación¹⁸³. Complejo es

¹⁸³ Estas diferencias ya han sido apuntadas hace años por teóricos de diverso origen. Richard Toop, en su artículo “On complexity” apunta lo siguiente: “Firstly, let me look at the relationship between ‘complex’ and ‘complicated’, as it might apply to music. Although ‘complicated’ may be certain pejorative or at least critical connotations, it also has a considerable objective, material-based content.”. Y más adelante: “For me, the word ‘complexity’ evokes a situation in which there are not necessarily ‘many things’ (there could be many, but there might be only a few), yet in which I sense many levels of relationships between the few or many things. Whatever the definable cause of these relationships (organic, mechanistic, or even fortuitous), their outcome is something I unreflectingly sense (I can

aquello que se compone de elementos diversos, mientras que complicado se define como algo “enmarañado, de difícil comprensión¹⁸⁴”. De este modo, y aplicados ambos términos al mundo sonoro, la escucha de lo complejo suele aportar una sensación subjetiva de riqueza, debido a su diversidad intrínseca (elementos diversos), mientras que la música “complicada” ofrece una cierta resistencia a su inteligibilidad. Así, hay obras musicales que, según lo que acabamos de comentar, deberíamos definir como complejas (por ejemplo, el Cuarteto *Fragmente-Stille an Diotima* de Luigi Nono) pero que están bien alejadas en sus planteamientos compositivos de otra obras que además de complejas son complicadas (caso de algunas piezas de Xenakis). Paralelamente, podríamos trasladar la diferenciación a los términos “simplicidad”, entendida como aquello que se compone de pocos elementos que pueden, por lo demás, estar altamente elaborados, frente a “simplificación”, entendida como evidencia u obviedad grosera de los procedimientos en juego. Dicho esto se comprenderá que sólo podamos aceptar la etiqueta de “nueva simplicidad” para autores como Morton Feldman si se diferencia claramente de la “simplificación” propia de otras corrientes musicales próximas en el espacio y en el tiempo pero bien lejanas en su resultado, como sería el caso del minimalismo de Philip Glass. Evitaremos, entonces, emplear los términos “simplicidad” y “complejidad” y dirigiremos nuestra reflexión hacia aquellos compositores que tomaron el testigo de las propuestas musicales de John Cage y Pierre Boulez a mediados del siglo XX

reflect microseconds later...) as ‘richness’”. R. Toop, “On complexity”, en *Perspectives of New Music* vol. 31 n° 1 –winter 1993–, pg. 44-45 y 48.

¹⁸⁴ Las definiciones de “complejo” y “complicado” han sido tomadas del Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua en su primera acepción.

evitando cualquier encasillamiento genérico que, desde nuestro punto de vista, pueda conducir a error o confusión.

2.3.1. De la matemática bouleziana a la fractalidad

Tras la corta vida del serialismo integral, algunos compositores buscaron sendas nuevas para organizar el material sonoro en base a principios matemáticos o físicos más o menos complejos. Indudablemente, tanto el desarrollo de estas disciplinas como, sobre todo, la irrupción del ordenador como herramienta compositiva, facilitaron dicha tarea.

Iannis Xenakis, que además de músico fue arquitecto –profesión que durante un tiempo ejerció al lado de Le Corbusier–, criticó fuertemente el hecho de que el serialismo integral provocara, y así fue definido por el compositor griego, un movimiento adireccional. Para evitar tal hecho empleó leyes de probabilidad, denominando al resultado sonoro “música estocástica”. Los principios de la música estocástica, de un modo semejante a la fractalidad, generan un discurso sonoro que aparece indeterminado en sus detalles pero dirigido hacia un fin perfectamente definido. No es éste el lugar apropiado para entrar en detalles sobre los métodos compositivos de Xenakis¹⁸⁵, tan sólo mencionaremos dos aplicaciones musicales que empleó Xenakis como derivación de las leyes estocásticas. En primer lugar, las escalas no octavantes: a partir de una secuencia de alturas determinada, aplica Xenakis la teoría de las cribas para

¹⁸⁵ El pensamiento y las técnicas compositivas de Iannis Xenakis están recogidas en su libro *Formalized Music. Thought and Mathematics in Music*, Pendragon Press, Nueva York, 1992.

dirigir el contenido de diferentes líneas sonoras y sus desplazamientos. En segundo lugar, desarrolla una compleja teoría de “arborescencias” que podríamos definir como la representación sonora de movimientos espaciales diversos (líneas convergentes, divergentes, paralelas...) y que producen tramas polifónicas de una enorme riqueza y diversidad. La búsqueda estética de Xenakis se haya muy próxima a la estética de la información de Max Bense, pues. Como ésta, se desarrolla, en gran medida, en base a los criterios científicos de demostrabilidad y verificabilidad¹⁸⁶.

Por su parte, Francisco Guerrero tomó la combinatoria y la teoría fractal como punto de partida para la composición. Después de un breve período de composición serial, Guerrero aplica las leyes combinatorias tanto a la organización de la micro como de la macroforma. Ambos niveles son organizados a partir de ciertos algoritmos que posibilitan una estructuración férrea y muy diversa. Así, por ejemplo, para definir el ritmo de los acontecimientos sonoros recurre Guerrero a dos conceptos muy personales: ritmo subyacente y ritmo yacente. El primero de ellos posibilita la generación de una suerte de “retícula de duraciones” sobre la cual se despliega el ritmo yacente, que es, a su vez, el resultado de la aplicación de un algoritmo a un ritmo subyacente predeterminado¹⁸⁷. Los últimos años de su vida, dirigió Guerrero su mirada hacia

¹⁸⁶ Véase: Max Bense, *Estética de la Información*, (edición original: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbeck bei Hamburg, 1969).

¹⁸⁷ Por explicarlo de un modo muy sencillo: la rítmica subyacente determina el número de elementos que pueden aparecer en cada pulso musical y la rítmica yacente define cuáles de dichos elementos serán verdaderamente percutidos.

el mundo fractal¹⁸⁸. Con la colaboración de un técnico de sonido, Guerrero aplicó los principios fundamentales de la fractalidad a la música.

A partir de una estructura fractal que Guerrero denominaba “semilla”, se inicia un complejo proceso compositivo que exige la determinación del espacio en el que se desenvolverá dicha semilla (envolventes), y que tiene por objeto la generación de hilos a partir de un punto preciso (punto de rotación) que, en función de una amplitud previamente definida, sirve de origen para la gestación sonora. Es preciso determinar en el programa la secuencias de alturas y los parámetros rítmicos con los que se quiere organizar la trama, y, finalmente, considerar la posibilidad de integrar diversas desviaciones de los hilos originales (que permitan, por ejemplo, determinar grados diversos de “ruido”), obtener filtrados, etc. El resultado es una obra que emplea los mismos elementos organizativos a todos los niveles compositivos. Desde la escucha no siempre se percibe tal organización, del mismo modo que los fractales fueron durante mucho tiempo estudiados a partir de las teorías del caos, pero la naturaleza autosemejante provee a la pieza de un alto nivel de coherencia estructural.

Todos estos planteamientos se derivan, como estamos viendo, de un pensamiento matemático más o menos riguroso, lo que les vincula con el serialismo integral, si bien la composición con leyes de probabilidad, combinatoria o teoría fractal es, por lo general, todavía más compleja.

¹⁸⁸ Los objetos fractales fueron definidos por B. Mandelbrot en la década de los años setenta del siglo XX. De un modo genérico podríamos decir que un fractal es un objeto que tiene autosimilitud exacta o estadística, su dimensión es mayor que su dimensión topológica y es definido recursivamente. Para el estudio de los fractales de un modo divulgativo es muy útil la lectura de B. Mandelbrot, *Los objetos fractales*, Tusquets, Barcelona, 1988.

2.3.2. Más allá de Cage: la conquista de la intemporalidad

Los discípulos de John Cage siguieron, en los años setenta, caminos diversos. El grupo más numeroso (Terry Riley, Steve Reich, John Adams, Philip Glass...) desarrolló una estética bastante homogénea que conocemos habitualmente con el nombre de minimalismo. Algunas de las características más recurrentes de la música minimalista es la concisión del material musical, el cual, lejos de ser desarrollado, es repetido constantemente con pequeñas transformaciones. Se basan en ritmos aditivos y su armonía es, generalmente, de una enorme simpleza. El discurso, desde el punto de vista perceptivo, es direccional y altamente previsible; pero es esta simplificación deliberada la que define estéticamente la música minimalista, que en ocasiones se ha vinculado al pensamiento budista y que concede a la música un cierto carácter ritual.

A pesar de haber sido alumno de Cage y haber compartido con éste muchas preocupaciones estéticas, la música de Morton Feldman se tornó, a lo largo de la década de los años sesenta, cada vez más personal y alejada de la de sus compañeros de Escuela. Feldman era un admirador incondicional de las alfombras turcas, de sus pequeñas asimetrías, y quiso conquistar para la música la belleza de lo vagamente asimétrico. Su música, que genera cambios sutilísimos de ritmo, alturas, timbre, densidad, dinámica... a partir de unos pocos elementos con los que se “teje” el sonido, pretende situar al oyente en un espacio temporal

nuevo¹⁸⁹. Los contornos del sonido feldmaniano son siempre difusos; el tiempo parece suspendido¹⁹⁰ y la escucha se sumerge en cada sonido aisladamente, como si el universo comenzara y se apagara a cada instante. Feldman decía que prefería el término transición al término variación. Su obra es un ejemplo claro de transiciones sutilísimas, a veces apenas perceptibles, pero siempre ricas y sugerentes.

Cuando le fue encargada una obra que sirviera de homenaje al pintor Mark Rothko y su capilla de Houston, Feldman se enfrentó a la difícil tarea de llenar de sonido un espacio “de infinito color”. Hay quien defiende la idea de que *Rothko Chapel* representa, formalmente, la capilla octogonal, así que, por ejemplo, la sorprendente melodía hebrea del final de la obra correspondería al cuadro de la pared sur¹⁹¹. El propio Feldman insistió en que su *Rothko Chapel* se situaba “entre las categorías del tiempo y el espacio, de la pintura y de la música¹⁹²”. La obsesión por el espacio, decía Feldman, es el tema de mi música, y por ello solía denominar a sus obras “lienzos temporales”.

Rothko Chapel, para soprano, alto, coro, viola, percusión y celesta, es una pieza de casi media hora de duración que se estructura en base a los conceptos de

¹⁸⁹ En uno de sus ensayos (*Anecdotes and Drawings*), M. Feldman comparó la concepción temporal de K. Stockhusen con la suya propia, y lo hizo en los siguientes términos: “He wanted measured, he wanted time measured out, and I wanted time felt, a more subjective feeling for time”. M. Feldman, *Essays* (ed. W. Zimmerman), pg., 68.

¹⁹⁰ El modo como puede transformarse la percepción temporal ha sido tratado por Carlos Villar-Taboada en el artículo “La ruptura del tiempo objetivo en la música del siglo XX”, en *El tiempo en las músicas del siglo XX*, pg. 75-84.

¹⁹¹ Véase: S. Johnson, “Rothko Chapel and Rothko’s Chapel”, *Perspectives of New Music* vol. 32 n° 2, , pg. 6-53.

¹⁹² *Ibíd.*, p. 45.

simetría/asimetría y repetición/variación (o, como diría Feldman, transición). La obra se inicia con unos trémolos de timbal de ritmo siempre variable, y por tanto impredecible, que provocan una sensación de suspensión temporal. A continuación, emerge una melodía a cargo de la viola, fundamento de la pieza, que dibuja un contorno casi simétrico. Desde este momento, las células motívicas (entiéndase tal término en sentido flexible) propuestas por timbal y viola, así como los acordes iniciales del coro, irán repitiéndose una y otra vez; pero no serán repeticiones literales, sino levemente distintas. Esto provoca en el espectador un efecto de ausencia de direccionalidad, una suerte de espacio impreciso y virtualmente indefinido. La homogeneidad de las superficies sonoras evocan claramente la monocromía de las pinturas de Rothko; pero aún hay algo más: toda la pieza de Feldman se desarrolla en la frontera de lo audible (*barely audible* es una de las indicaciones empleadas), lo que acerca la música a esa atmósfera de meditación que Rothko deseaba para los cuadros de la capilla de Houston.

La música de Feldman no es direccional ni narrativa; “proporciona una increíble sensación de libertad, ingravidez y receptividad total (...), el oyente cree descubrir un nuevo espacio de la propia existencia y la conciencia (...). La percepción en sí se vuelve más importante que lo percibido, los fenómenos se independizan dado que el tiempo se manifiesta como ausencia de tiempo¹⁹³.” Quizás por ese modo particular de percibir el tiempo sus obras rebasan los límites impuestos por la tradición. Su segundo cuarteto de cuerda, de cuatro horas de duración, da buena muestra de ello.

¹⁹³ U. Dibelius, *La música contemporánea a partir de 1945*, pg. 491-492.

También Luigi Nono, a partir de 1979, renovó profundamente el modo de escucha y de percepción temporal: la tragedia dell'ascolto, como el propio compositor lo definiera. Y, como Feldman, Nono también buceó en el interior del sonido:

reclama, casi con obsesiva insistencia, que ya no es posible seguir pensando la altura sonora como unidad indivisible y hacer música combinando una nota detrás de la otra. Su pensamiento gira en torno a la idea de rasgar la capa de superficialidad del sonido y penetrar en él, de romper la estructura 'monádica', indivisible, de la altura sonora y abrir este universo a sus innumerables posibilidades. El sonido pasa a convertirse (...) en un vasto campo divisible en infinitas partes. De este modo, ya no sería posible seguir pensando la música de forma discursiva, como una sucesión de unidades *cerradas* que avanzan unidireccionalmente en el tiempo. El *espacio* adquiere una nueva dimensión formal y estructural, y el sonido, como un haz de luz, se abre a la infinita paleta cromática, es decir, *microinterválica*, pero para ser tratada desde dentro, para alumbrarla desde su interior.¹⁹⁴

Es el espacio abierto a toda posibilidad sonora. Es, como decía Nono, la apertura a los *infiniti possibili*. Su música, a partir de 1979, requiere un tipo de escucha singular¹⁹⁵. El tiempo parece congelarse en esa sucesión casi

¹⁹⁴ M. Sotelo, "Luigi Nono o 'El dominio de los infiniti possibili'", *Quodlibet* n° 7, pg. 23.

¹⁹⁵ Este tipo de escucha obedece a un pensamiento no lineal. Véase, al respecto: M. Vieira de Carvalho, "Towards Dialectic Listening", en *Luigi Nono, fragments and silence*, Contemporary Music Review vol. 18 part 2 (ed. P. Nelson and N. Osborne), pg. 37-85.

ininterrumpida de calderones que se nos ofrece en el cuarteto *Fragmente-Stille an Diotima*. Las líneas de los instrumentos, de una asombrosa delgadez, parece que fueran a quebrarse en el instante siguiente.

Si John Cage buscó en el silencio la recuperación de un espacio musical que apenas había sido atendido en la historia de la música occidental (salvo casos tan defendidos por él mismo como Satie o Webern), el nuevo modo de escucha que requieren algunas de sus obras será llevado hasta sus últimas consecuencias no sólo por algunos de sus discípulos, caso de Morton Feldman, sino por otros compositores que, como Nono o Sotelo, quisieron hacer de la cuestión perceptiva uno de los pilares de sus preocupaciones estéticas.

3. EL LENGUAJE MUSICAL COMO EXPRESIÓN DE NUEVOS PRINCIPIOS ESTÉTICOS

3.1. La apertura del signo musical

Tal y como hemos visto en el capítulo precedente, el paso de la música expresionista al dodecafonismo marca una transformación artística que afecta a las mismas raíces del lenguaje musical europeo. Las consecuencias de dicha transformación culminarán con el nacimiento de la música serial y aleatoria, verdaderos paradigmas de la renovación semántica y sintáctica del lenguaje sonoro. Pero puesto que la revolución operada en el campo musical a través del desarrollo de la música serial y aleatoria está íntimamente ligada tanto a sus particulares presupuestos creativos (producción sonora por medios seriales y/o aleatorios) como a la renovación de sus códigos lingüísticos (ligados a la proliferación de signos de máxima/mínima densidad semántica), se impone la necesidad de analizar ambos lenguajes desde el estudio de sus peculiares características semiológicas.

A pesar de las dificultades que pueda suscitar el estudio del signo musical debido a las singulares características del arte sonoro, resulta innegable que sus cualidades se han transformado de un modo sustancial a mediados del siglo XX. Por ello, nos detendremos primero en el estudio del signo musical e intentaremos, a partir de las reflexiones propuestas, abrir caminos para la comprensión de los lenguajes objeto de nuestro estudio convencidos de que el análisis lingüístico es una herramienta imprescindible para la comprensión de la creación artística.

3.1.1. Naturaleza del signo musical

Es bien conocida la pluralidad que define a la semiótica contemporánea, pero es igualmente cierto que sus posturas son, en suma, herederas de los dos grandes pioneros de la lingüística: Saussure, cuya definición de signo como relación diádica entre significante y significado ha sido continuada, en el ámbito francés, por el estructuralismo y post-estructuralismo, y Peirce, defensor de un concepto triádico del signo como representamen de un objeto por la mediación de un interpretante y cuyas teorías, defendidas especialmente en el ámbito anglosajón, han sido desarrolladas por la filosofía del lenguaje y la teoría del conocimiento.

Desde nuestro punto de vista, las peculiares características de los lenguajes del siglo XX reclaman, cada vez más intensamente, una interpretación más próxima a Peirce que a Saussure. Una concepción *univoca* y *denotativa* del signo musical resulta inoperante por completo en el ámbito, por ejemplo, de la música cagiana, cuyas peculiaridades sónicas precisan, para su certera definición, de una concepción *abierta* y *connotativa* que otorgue al interpretante (ejecutante oyente) un papel fundamental como mediador entre signo y objeto.

Partiremos, entonces, de las definiciones siguientes:

- Código (musical): sistema de signos y reglas para combinarlos con el fin de construir un mensaje sonoro.

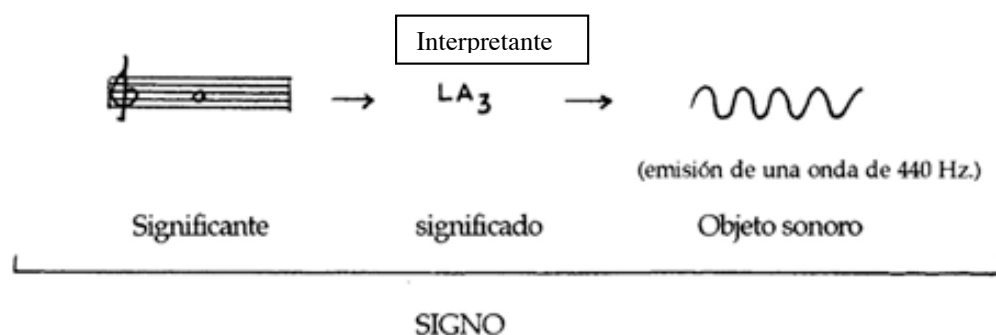
- Signo (musical): representación de un objeto sonoro a través de la correlación entre un significante y un significado por la mediación de un interpretante

- Significante: imagen representativa de un hecho sonoro.

- Significado: contenido representativo de un significante.

-Objeto sonoro: realidad acústica representada por un signo en función de un código musical.

Tal y como dice Eco¹⁹⁶, hay signo cuando se ofrece una señal que está instituida por un código como significante de un significado, de modo que, según la peculiar naturaleza de los códigos musicales, el significante, para un “oído absoluto¹⁹⁷”, podría llegar a ser identificado tanto con el significado como con el objeto sonoro mismo. Es decir, que el contenido propio de un significante no corresponde a un concepto, como en el caso de la lengua hablada, sino a un objeto sonoro preciso.



El problema surge cuando, al analizar los códigos lingüísticos empleados por ciertos estilos musicales como la música aleatoria, observamos que el modo como se emplean los signos altera, en ciertos casos, su contenido representativo hasta el punto

¹⁹⁶ Véase: U. Eco, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, pg. 21 y ss.

¹⁹⁷ Se denomina “oído absoluto” a la capacidad para reconocer o reproducir la frecuencia de un sonido determinado sin necesidad de referencia sonora previa. Cuando Eco habla de identificación, para un oído absoluto, entre significante y significado, se refiere al hecho de que en los sujetos con tal capacidad la lectura de una nota despierta en su cerebro la imagen sonora de la frecuencia representada.

de situar el lenguaje al límite de la indiferenciación semántica, lo cual obliga a preguntarse no sólo sobre la naturaleza de los signos musicales sino, incluso, por su condición misma de código lingüístico. En todo caso, y dado que es en el terreno del significado donde surgen las mayores dificultades, situaremos nuestra reflexión en la problemática del contenido semántico del signo musical¹⁹⁸.

3.1.2. Semantividad del signo musical

Entre las características del signo musical, la cuestión del significado resulta la más delicada y polémica. En este sentido, nos parece muy adecuada la propuesta de Nattiez en su artículo “*De la sémiologie à la sémantique musicales*”¹⁹⁹, donde afirma que “hay significación mientras que un objeto sea puesto en relación con un horizonte”²⁰⁰. Esto implica que la significación depende del “horizonte interpretativo del receptor”²⁰¹ y, por tanto, de una contextualización relativa que remite a una infinitud de significados posibles. Por el contrario, nos alejamos de la concepción de

¹⁹⁸ En este trabajo no entraremos en la discusión, ampliamente expuesta por Richard Wollheim en su libro *El arte y sus objetos*, sobre la naturaleza de la obra de arte. ¿Es la obra de arte musical la partitura escrita por el compositor, la representación mental que de ella se hace su autor o cualquier otro músico, es el resultado sonoro de su ejecución...? Podríamos, como propone Wollheim, introducir los términos “ejemplar” y “tipo”, pero entendemos que para el tema que nos ocupa tal estrategia resulta, cuanto menos, innecesaria.

¹⁹⁹ J. J. Nattiez, “de la sémiologie à la sémantique musicales”, en *Musique en Jeu* v. 17, janvier 1975, pg. 3-9

²⁰⁰ *Ibid.*, pg. 6

²⁰¹ El término “horizonte” se encuentra aquí completamente desvinculado del sentido otorgado por Gadamer.

Tarasti que, próximo a la postura de Lévi-Strauss, afirma que “la música es lenguaje sin significado²⁰²”.

La cuestión de la definición del significado musical es, sin duda alguna, compleja. El problema, y la razón por la que algunos lingüistas privan al signo musical de significado, es que con frecuencias se identifica al significado con referencias emocionales desvinculadas de su verdadera esencia, el sonido. De este modo, autores como Mierenau o Baroni “basan la dicotomía significante-significado en el signo musical en una verbalización de la relación estímulo-respuesta (...). Con ello se está desvirtuando la arbitrariedad del signo²⁰³”.

Enfoques como el de Tarasti o Lévi-Strauss, así como el de otros autores entre los que cabe destacar a Lidov y Barthes, alejan la reflexión del campo semiológico para conducirlo al terreno de la psicología. Creemos, sin embargo, más oportuno abrir la noción de significado y señalar, en todo caso, que el tipo de significación propio del signo musical es de un tipo distinto al del signo verbal. Tal diferencia es la que se deriva de la distancia existente entre un concepto y un sonido. Por esta razón encontramos sumamente acertada la crítica que Silvia Alonso dirige a aquellos que, como Imberty, describen el significado musical como una “impression vaga y fluctuante”, pues

si (...) el lenguaje musical no es considerado desde los criterios de funcionamiento semiológico propios del lenguaje verbal, ¿en qué se basa la afirmación de vaguedad e imprecisión del significado musical, si no es en el hecho de que su verbalización resulta dificultosa por esta diferencia en la semiosis de

²⁰² E. Tarasti, *Myth and Musica*, pg. 30

²⁰³ S. Alonso, *Música, literatura y semiosis*, pg. 32

ambos sistemas y el resultado de las descripciones verbales ha de ser forzosamente vago e impreciso, es decir defectuoso?²⁰⁴

Efectivamente, muchas de las confusiones que han surgido en torno al tema del significado musical se producen por haber sido formuladas desde una óptica contenidista o referencialista. Pero la naturaleza del signo musical es bien distinta y solo considerándola en términos puramente sonoros podemos avanzar, sin conflictos, por la senda de su adecuada comprensión.

Veamos ahora cuáles son las particularidades más significativas del signo musical en el campo que nos ocupa, la música serial y la música aleatoria.

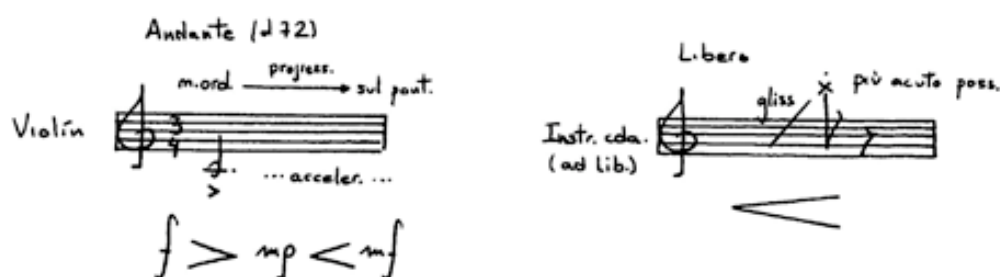
En el segundo capítulo de su “Estructura ausente”, Eco se refiere de un modo extremadamente sucinto al problema del signo musical. Dice que la música es un sistema semiótico puramente sintáctico y sin espesor semántico aparente. Resulta claro que, en efecto, la música occidental es un sistema semiótico puramente sintáctico (dado que se organiza de acuerdo a una gramática que codifica las regularidades de su estructura), pero resulta aventurado decir, sin más, que carece de espesor semántico aparente. Veamos por qué.

Si todo signo musical tuviera un bajo contenido semántico los códigos musicales no se enfrentarían a problemas de diferenciación semántica o, lo que es igual, la disyunción semántica garantizaría una única representación sonora por signo musical²⁰⁵. No creemos, verdaderamente, que esto sea así, y para defender nuestro punto de vista analizaremos dos signos musicales de naturaleza bien distinta.

²⁰⁴ Ibíd., pg. 36

²⁰⁵ Véase: N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, pg. 187 y ss.

Comparemos dos signos característicos de la música serial y aleatoria y veamos cómo, en el segundo caso, la diferencia semántica no resulta tan clara como cabría suponer en un primer momento. Observemos los signos que a continuación se proponen:



En el primer caso (caso propio de un lenguaje serial), el significado del conjunto de los signos lingüísticos que conforman nuestro ejemplo representan un objeto sonoro único diferenciado de cualquier otra imagen acústica. Se indica el timbre, tempo, frecuencia, duración, dinámica y calidad sonora. Está claro que algunas de estas características (ej. calidad sonora o dinámica) son de contenido menos preciso que otras (ej. frecuencia), pero aun así los márgenes de diferenciación pueden considerarse estrechos. Por ello, podríamos hablar de un bajo contenido semántico. El segundo caso, sin embargo, es bien distinto, y debemos aceptar que posee un alto contenido semántico, pues dichos signos podrían corresponder a múltiples objetos sonoros, de modo que la diferenciación semántica desaparece de inmediato. Véase cómo no se especifica el timbre, el tempo permanece indefinido, la frecuencia y la dinámica se expresan en unos márgenes muy amplios de significación

(sonido más agudo posible y de intensidad creciente), etc. Por todo ello, podemos afirmar que, en general, la música serial maneja signos de bajo contenido semántico que representan objetos sonoros concretos, mientras que la música aleatoria maneja, más frecuentemente, signos de alto contenido semántico que representan objetos sonoros múltiples, borrándose, por ello, la diferenciación semántica, y convirtiéndose, estos últimos, en signos musicales de significado abierto que deben ser definidos en gran medida por el intérprete, el cual, en virtud de ese acto de elección entre múltiples significados que acompañan al signo, se convierte en auténtico co-creador de la obra representada.

3.1.3. ¿Es la partitura gráfica un código notacional lingüístico?

La pregunta que debemos plantearnos es hasta qué punto una obra escrita en su totalidad con signos de semanticidad inespecífica puede ser definida como expresión de un código notacional lingüístico. A este respecto, resulta de particular interés la aportación de Nelson Goodman, el cual afirma en el quinto capítulo de su libro *Los lenguajes del arte* que ciertas partituras musicales expresadas como gráficos han de ser consideradas más como “bosquejos o diagramas” que como sistemas notacionales lingüísticos, por carecer de articulación tanto sintáctica como semántica²⁰⁶. Desde esta perspectiva, la partitura que emplea signos tradicionales, como los utilizados por compositores como Schoenberg o Webern, define claramente qué ejecuciones la representan y cuáles no, mientras que las partituras que emplean gráficos como medio de representación de objetos sonoros, por ejemplo ciertas obras

²⁰⁶ *Ibíd.*, pg. 198-200

de Cage o Bussotti, no podrían definir tan claramente qué ejecuciones la representan²⁰⁷, de modo que la relación entre significante y significado quedaría rota. Un ejemplo de tal caso sería la obra de John Cage *T.V. Köln*. La partitura aporta signos de un contenido semántico tan abierto e indiferenciado que el campo de las ejecuciones que la representan se vuelve, indudablemente, infinito. Nótese cómo la obra, escrita en 1958, consiste en una sola página con unos signos explicados en una hoja de instrucciones que precede a la partitura. En estas instrucciones se explica que los cuatro sistemas de que consta la obra (marcados cada uno de ellos con un corchete) tienen la misma duración, pero no se indica cuál, por lo que la obra, de entrada, podría tener cualquier duración. Por otra parte, el significado de los signos es sumamente abierto, y los márgenes de su interpretación amplísimos. A cada línea le corresponde un sonido distinto:

P= ruido sobre cualquier zona del piano (interior o exterior)

I= ruido en el interior del piano

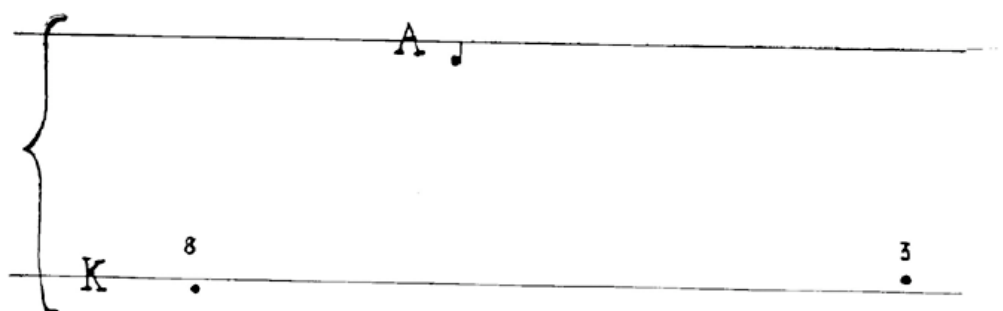
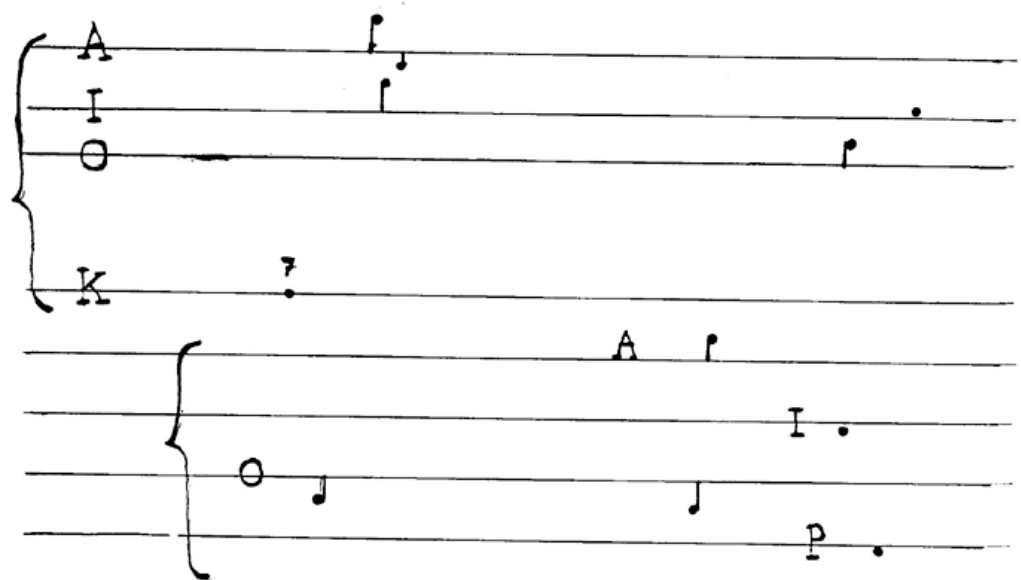
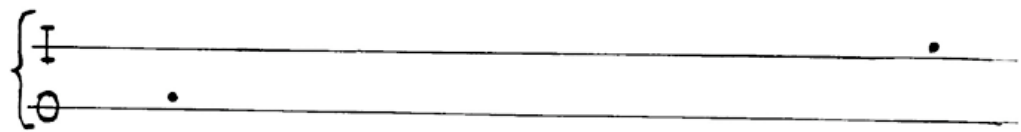
O= ruido sobre la superficie externa del piano

K= sonido sobre el teclado (el número acompañante se refiere al número de teclas que han de ser percutidas)

A= ruido libre (generado por cualquier fuente Sonora)

²⁰⁷ En este caso nos referimos a la posibilidad del reconocimiento de una obra a partir de su correspondiente partitura, al margen de las habituales diferencias interpretativas propias de cada ejecución. Por más que el papel del ejecutante posibilite lecturas diversas de un mismo signo, cualquier oyente puede reconocer a la escucha una interpretación de la *Sonata Claro de luna* de Beethoven. Sin embargo, ciertas partituras del siglo XX (el caso más extremo sería *4'33''* de John Cage) no posibilitan su reconocimiento desde la escucha, dada la ambigüedad de los signos empleados.

JOHN CAGE
TV Köln



La posición de la nota con respecto a la línea sugiere una altura, duración o amplitud relativa que cada intérprete entenderá de modo personal. En realidad, Cage sugiere más bien acciones que acontecimientos musicales, otorgando, además, gran importancia al silencio. Se trata de un claro ejemplo de partitura gráfica donde los signos poseen un contenido semántico enormemente abierto e indiferenciado.

Está claro que, en un cierto sentido, cualquier partitura puede ser interpretada de muchos modos distintos, pero el margen de diferenciación es lo suficientemente estrecho como para que cualquier oído mínimamente experto pueda afirmar qué ejecuciones corresponden a la partitura y cuáles no, mientras que tal diferenciación puede volverse verdaderamente difícil, aun en conocedores expertos de un código musical, ante obras gráficas como la anteriormente citada, T.V. Köln.

Así pues, es difícil responder a la pregunta de si una partitura gráfica puede, o debe, ser interpretada como un código notacional lingüístico. La respuesta, desde nuestro punto de vista, es que, tal y como propone Goodman, no podría ser valorada como tal si entendemos que un código notacional lingüístico debe poseer una articulación sintáctica y semántica estrechamente definida, pero si aceptamos que dicha articulación puede ser abierta y que los márgenes de organización sintáctica y definición semántica pueden, por ello, ser replanteados en cada acto de interpretación, entonces no vemos dificultad alguna en aceptar que, a pesar de su inespecificidad sintáctica y semántica, también la música escrita con signos gráficos puede ser aceptada como un código notacional lingüístico.

La singularidad de ciertos lenguajes musicales exige un replanteamiento de nuestras concepciones lingüísticas. Aun cuando aceptemos que “el concepto de lenguaje implica la existencia de estructuras y de normas, un conjunto de elementos

ordenados conforme a unas reglas concretas²⁰⁸”, es decir, aun cuando aceptemos que “la idea de lenguaje implica gramaticalidad²⁰⁹”, podemos entender que tal gramaticalidad se proponga de un modo flexible, así que la apertura de su normativa constituya el núcleo de su planteamiento lingüístico.

En este sentido, el lenguaje, tal y como dice Humboldt, no debe ser identificado, sin más, con un sistema de signos, sino que se convierte, por derecho propio, en portador de una nueva “perspectiva del mundo²¹⁰” por ser constitutivo de una particular comprensión del mismo. De hecho, afirmar, a priori, la unicidad significativa del signo musical supondría reducir enormemente los márgenes de la creación, mientras que aceptar su multiplicidad significativa en la normativa de ciertos lenguajes musicales, lejos de vaciarlo de sentido, abre los horizontes de la expresión artística y permite integrar, como parte del propio universo creativo, la particular perspectiva del mundo de aquél que interpreta la obra y posibilita el despliegue de la inmanencia del arte.

No obstante, el grado de apertura de una obra puede variar enormemente, lo cual se aprecia, la mayor parte de las veces, desde la simple contemplación de la partitura. Por ejemplo, la obra *Funerailles* de B. Ferneyhough muestra una escritura rigurosísima donde altura, duración, dinámica, tempo, calidad de sonido y articulación están estrictamente definidos.

²⁰⁸ C. Villar-Taboada, “Lenguaje y significado en músicas actuales”, en *Música lenguaje y significado*, pg. 98

²⁰⁹ *Ibíd.*

²¹⁰ C. Lafont, *La razón como lenguaje*, pg. 92

roll tempo

50

chose mode of attack which offer maximum differentiation of polyphonic substance.

B. Ferneyhough
Funerailles

BUSSOTTI, *Siciliano*

The image displays a complex musical score for the piece "Siciliano" by Busotti. The score is written for multiple instruments, likely a string quartet or orchestra, with various staves and musical notations. Dynamics such as *pppp*, *ff*, *p*, *mf*, and *f* are indicated throughout the score. The lyrics, written in Italian, are: "il mare e che lunghi fiumi caldi raccolgono". The score is highly detailed, with many lines of music and numerous annotations, including "fiumi caldi" and "raccolgono". The notation includes various musical symbols, such as notes, rests, and dynamic markings, and is organized into a complex, multi-staff layout.

En el extremo opuesto, la obra *Siciliano*, de S. Bussotti, combina elementos de notación clásica con signos gráficos y verbales (la pieza está escrita para doce voces masculinas) donde los cantantes deben participar activamente en la definición del contenido semántico de los signos que se le ofrecen.

En todo caso, es preciso aclarar que esta apertura de significado como parte esencial del lenguaje musical vanguardista que, desde nuestro punto de vista, no impide su catalogación como código lingüístico, no es sólo una apertura significativa del signo en sí, sino una apertura electiva que se ofrece al intérprete en el momento de la ejecución, el cual debe decidirse instantaneamente por uno de entre los múltiples significados que se ajustan a cada signo concreto²¹¹. Es decir, que el creador decide demorar la conclusión del acto creativo, aquél que delimita, en última instancia, el significado del signo, para cedérselo al intérprete, el cual, por ello, participa de un modo activo en el proceso de creación. Esta “apertura de nuevos mundos” otorga al arte, y a la experiencia estética, una cierta “universalidad”:

es típico de la obra de arte proponerse como fuente inagotable de experiencias que, centrándose en ella, hacen emerger siempre nuevos aspectos de la misma. La estética contemporánea ha insistido particularmente sobre este punto y ha hecho de él uno de sus temas. En el fondo, el mismo concepto de universalidad con que se suele designar la experiencia estética se refiere a este fenómeno. Cuando digo que ‘la suma

²¹¹ Recordemos, a este respecto, que la proliferación y ambigüedad de muchos de los signos musicales empleados en la segunda mitad del siglo XX ha obligado a los compositores a preceder a sus partituras de una tabla en la que se explican los signos empleados con el fin de aclarar, así, su contenido semántico y los márgenes de su apertura.

de los cuadrados contruidos sobre los catetos es equivalente al cuadrado construido sobre la hipotenusa` afirmo algo que puede verificarse, también universal porque se propone como ley válida bajo cualquier latitud, pero referido a un único, determinado comportamiento de lo real, mientras que, cuando recito un verso o un poema entero, las palabras que digo no son inmediatamente traducibles a un denotatum real que agote sus posibilidades de significación, sino que implican una serie de significados que se profundizan a cada mirada, de tal modo que en esas palabras se me descubre, extractado y ejemplificado, todo el universo.²¹²

Volveremos después sobre este tema en relación a la génesis del acto creativo y el juego de la reflexión poética.

3.1.4. La apertura del signo musical, propiciadora de la dimensión intersubjetiva del lenguaje

Cuando hablamos de la función comunicativa del lenguaje estamos sobreentendiendo que los códigos lingüísticos poseen la facultad de ser instrumentos de comunicación. El problema es definir exactamente qué entendemos por comunicación, pues si la definimos, sin más, como un intercambio de información factible gracias al empleo de un cierto sistema de signos, resulta que tal comunicación será posible aun cuando la información intercambiada sea sumamente ambigua.

²¹² U. Eco, *Obra abierta*, pg. 106

La mayor parte de los semiólogos aceptan que la música, como la literatura, forma parte de los procesos comunicativos humanos. Sin embargo, algunos autores opinan que la semiología no ha de ser concebida como ciencia de la comunicación, ya que, por la misma naturaleza del proceso estético, el receptor no puede captar de un modo fiel el significado del lenguaje, hecho necesario para que la comunicación tenga lugar. Nattiez, partiendo de la concepción semiológica de Molino, afirma que:

En la concepción de Molino la dimensión estética es un proceso activo de construcción: en términos semiológicos se dirá que los interpretantes atribuidos por el emisor a la obra que él produce no son necesariamente los mismos que el destinatario proyecta sobre la obra (...). El modelo de Molino es importante porque hace de la discrepancia entre la poética y la estética una de las situaciones normales de los procesos semiológicos, y de la comunicación una situación relativamente excepcional.²¹³

Como explica Silvia Alonso, el problema reside en la acepción restringida que Nattiez concede al término “comunicación”; “parece que entiende este concepto como la consumación de una especie de empatía total entre emisor y receptor al mensaje²¹⁴”, Si, por el contrario, atribuimos al término “comunicación” un significado más flexible en el que tenga cabida la apertura semántica, no habría ningún inconveniente en definir la semiología como un proceso comunicativo y la

²¹³ J. J. Nattiez, *Il Discorso Musicale*, (ed. Rossana Dalmonte), pg. 5. cit. en S. Alonso, *Música, literatura y semiosis*, pg. 14

²¹⁴ S. Alonso, *Música, literatura y semiosis*, pg. 14

música, como la literatura u otras expresiones artísticas, como parte de dicho proceso.

La semiología ha puesto de relieve que la función comunicativa del lenguaje es un hecho complejo, relacionado íntimamente no sólo con el empleo de un determinado sistema de signos, sino con factores ajenos a él pero imbricados en el intercambio informativo, como es la capacidad cognoscitiva del receptor, el medio en el que se produce la comunicación, las referencias culturales de emisor y receptor, las experiencias precedentes desarrolladas con los mismos o similares códigos lingüísticos, etc. En el caso de la música, donde, como estamos viendo, el problema de la semántica es mucho más complejo, la obra de arte lejos de ser un medio de comunicación simple que pueda ser explicado por el mero análisis de sus estructuras, depende de factores complejos que han de ser analizados si queremos comprender la obra en profundidad. Entre intérprete y obra se produce una “relación de alteridad” que tiene lugar a través de una compleja “red de influencias²¹⁵”:

Nadie duda de que el arte sea un modo de estructurar cierto material (entendiendo por material la misma personalidad del artista, la historia, un lenguaje, una tradición, un tema específico, una hipótesis formal, un mundo ideológico); lo que se ha dicho siempre, pero siempre se ha puesto en duda, es, en cambio, que el arte pueda dirigir su discurso sobre el mundo y reaccionar ante la historia de donde nace, interpretarla, juzgarla, hacer proyectos con ella, únicamente a través de este modo de formar; mientras que sólo examinando la obra como modo de formar

²¹⁵ U. Eco, *Obra abierta*, pg. 47

(convertido en modo de ser formada gracias a la manera como nosotros, interpretándola, la formamos) podemos reencontrar, a través de su fisonomía específica, la historia de la cual nace. (...) ... y es que los valores estéticos no son algo absoluto que carece de relación con la situación histórica en su totalidad y con las estructuras económicas de una época. El arte nace de un contexto histórico, lo refleja, promueve su evolución. Esclarecer la presencia de estos nexos significa entender la situación de un determinado valor estético en el campo general de una cultura y su relación con otros valores²¹⁶.

Desde esta perspectiva, diremos que la obra de arte no se estructura exclusivamente a partir de un sistema de signos, sino que parte de un contexto personal, social e histórico, toda una tradición que la mediatiza pero también la otorga vías para establecer procesos dialógicos con el mundo. Cada lenguaje sitúa el acento en una cualidad distinta de la comunicación:

Podemos hacer una distinción, empleando la terminología acuñada por Nattiez, entre tendencias poiético-céntricas (seguidas por compositores preocupados principalmente por la estructura, independientemente del oyente, como los serialistas) y estésico-céntricas (protagonizadas por autores que valoran los procesos de percepción, como los minimalistas y espectralistas). En ambas direcciones se produce arte musical, y por tanto comunicación, pero mientras, siguiendo el primer rumbo, ésta es un elemento, aunque inevitable, indiferente para el

²¹⁶ Ibíd., pg. 46 y 64

compositor, en el segundo caso adquiere una relevancia de primer orden en la fase de concepción de la obra²¹⁷.

En este sentido, la apertura del signo musical característico de la música aleatoria se convierte en el reflejo de una sociedad en crisis cuyos principios estéticos demandan ser renovados. Por otra parte, el empleo de signos semánticamente ambiguos, y cuya expresión escrita tiene su más claro exponente en las partituras gráficas, propicia la dimensión intersubjetiva del lenguaje al establecer un verdadero diálogo entre compositor e intérprete, de modo que el lenguaje sólo alcanza su realidad plena a través de un otro que está obligado a participar en la elaboración y culminación del pensamiento que estructura la obra. De este modo el lenguaje musical se vuelve intersubjetivo y favorece el intercambio entre sujetos que se comunican y comparten sus particulares perspectivas del mundo, abriéndose, con ello, posibilidades de sentido. Se trata de una verdadera comunicación de intenciones²¹⁸; y así, a través del desarrollo de su función dialéctica, la indeterminación del código lingüístico propio de la música aleatoria acaba por convertirse en un camino fecundo para la creación. La apertura del signo musical es, pues, propiciadora de la dimensión intersubjetiva del lenguaje en tanto en cuanto emplea el signo como “campo de estímulos”, explicitando, así, la “infinitud de lecturas posibles” que son propias del arte.

²¹⁷ C. Villar-Taboada, “Lenguaje y significado en músicas actuales”, en *Música lenguaje y significado*, pg. 100

²¹⁸ Véase: C. Lafont, *La razón como lenguaje*, pg. 153

3.2. El giro lingüístico en las vanguardias musicales de los años cincuenta del siglo XX

3.2.1. Quiebra sintáctica y semántica de la música aleatoria

Valeriano Bozal, en un artículo titulado “Arte Contemporáneo y lenguaje²¹⁹” dice que “si puede hablarse históricamente de un giro lingüístico en las artes plásticas, éste debe situarse en el cubismo”, ya que por vez primera se rompe la tradición del espacio figurado, tridimensional, iniciada en el Quattrocento, sustituyendo la perspectiva y el punto de vista único por el espacio plano y los múltiples puntos de vista. Si nos preguntamos en qué momento histórico puede hablarse de un giro lingüístico en las artes sonoras, deberíamos fijarnos en primer lugar en la quiebra representacional que supuso la música expresionista y el posterior dodecafonismo, para después afrontar la radicalidad con que algunos presupuestos fueron conducidos en la música aleatoria de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX.

El abandono de la música tonal, responsable, sin duda, de un cambio sustancial en el lenguaje, dio paso al expresionismo, el cual se articula según sistemas de relaciones que tienen como fin primordial evitar la normativa jerárquica del antiguo sistema tonal. Por ello, los recursos interválicos, formales, dinámicos, tímbricos, etc, que definen a la música expresionista tienen aún como referencia el mundo sonoro de la tonalidad, por más que sea en pro de una

²¹⁹ V. Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías estéticas contemporáneas*, pg. 20

evitación de sus principios funcionales. Los compositores encuentran agotado el lenguaje tonal, cuya pervivencia ha generado gran cantidad de “clichés”, y tratan de buscar nuevos mundos sonoros, pero la referencia es aún inevitable y la nueva gramática mantiene una cierta alienación parcial con el viejo lenguaje, especialmente desde el punto de vista formal.

El expresionismo será sistematizado, de la mano de Schoenberg, en el dodecafonismo, el cual, definitivamente, renuncia a la organización jerárquica del sonido propia del sistema tonal para proponer una relación nueva donde ningún sonido está privilegiado sobre el resto. De este modo, desaparece el sistema de relaciones direccionales propio de la tonalidad que delimita ciertos movimientos sonoros (ej. las denominadas “notas de atracción”), creando una constelación de sonidos no jerárquica. Sin embargo, este nuevo modo de ordenación sonora obliga a la creación de una sintaxis compleja donde la normativa referida a las alturas se vuelve, en cierto sentido, más estricta que en el lenguaje tonal. Las “reglas de probabilidad” (en cuanto a resoluciones armónicas, movimientos melódicos, organización formal, etc) que permitían al oyente comprender la semántica del lenguaje tonal son ahora sustituidas por reglas bien distintas²²⁰, surgiendo un nuevo sistema de probabilidades cuyo significado no es, en principio, entendido por el receptor común, excesivamente acostumbrado a la sintaxis tonal vigente desde hace más de dos siglos. En el fondo, la estructura del lenguaje dodecafónico no está tan alejada del lenguaje anterior, y casi se deriva, aunque sea por oposición, de él, pero el oyente no puede percibir tan rápidamente las

²²⁰ U. Eco, *Obra abierta*, pg. 158

vinculaciones entre ambos sistemas. De este modo, cuando a mediados del siglo XX surgen las dos corrientes musicales más radicales desde el punto de vista de la ruptura lingüística, el serialismo y la aleatoriedad, el oyente no percibe una gran diferencia entre ambas, pues sólo capta una impredecibilidad sonora que le impide ubicarse en el momento de la escucha. Sin embargo, es obvio que los principios estéticos que definen a ambas corrientes son bien distintos y, como hemos visto, mientras que la primera se vincula estrechamente con el dodecafonismo anterior, la segunda genera una profunda quiebra sintáctica y semántica, y es en razón de esa ruptura que hablaremos de un auténtico giro lingüístico. Tal ruptura tiene que ver con el hecho de que los principios que la semiología considera imprescindibles para la definición sónica han desaparecido en algunas de las manifestaciones lingüísticas de la música europea y norteamericana a las que venimos refiriéndonos, particularmente a mediados del siglo XX. Entre dichos principios, será la inmutabilidad sónica uno de los más afectados.

3.2.2. Proliferación de signos y mutabilidad sincrónica

Cuando en el apartado referido a la naturaleza del signo musical llamábamos la atención sobre sus peculiaridades en relación a los signos empleados en la lengua hablada, vimos cómo las mayores dificultades se referían a la determinación de su contenido semántico. Volvemos de nuevo al terreno del signo para observar, según las características fundamentales que Saussure le otorga, cómo la inmutabilidad sincrónica ha dejado de ser un rasgo propio del signo musical a partir de las vanguardias musicales de los años cincuenta.

En los capítulos segundo y tercero de su *Curso de lingüística general*²²¹, Saussure atribuye cuatro caracteres al signo lingüístico:

1. Arbitrariedad (la naturaleza del signo es siempre contingente)
2. Linealidad (el desarrollo del significante en el tiempo es lineal, de transformación lenta)
3. Inmutabilidad sincrónica (el signo debe ser inteligible dentro de un tiempo histórico concreto)
4. Mutabilidad diacrónica (a lo largo de la historia, el signo va modificándose)

Sin embargo, ¿el signo musical ha conservado siempre estos caracteres? Quizás resulte evidente su naturaleza arbitraria o su mutabilidad diacrónica, pero vamos a ver cómo, en el siglo XX, la inmutabilidad sincrónica se ha perdido como consecuencia del empleo de signos diversos para representar un mismo objeto sonoro y el uso de un mismo signo para representar objetos sonoros diferentes.

También deberíamos matizar el tipo de linealidad que caracteriza al signo musical. Los códigos lingüísticos empleados en Europa desde los inicios de la escritura musical han ido modificándose con lentitud, si bien en ciertos momentos de su evolución los cambios han generado saltos cualitativos de enorme relevancia. Así, por ejemplo, el nacimiento de la polifonía en el siglo X y el consiguiente abandono de la monodía anterior propició el paso de la notación neumática (donde las alturas se designan de un modo aproximativo) a la notación sobre el pentagrama, donde la altura quedaba especificada de un modo exacto y la

²²¹ F. de Saussure, *Curso de lingüística general*, pg. 143 y ss.

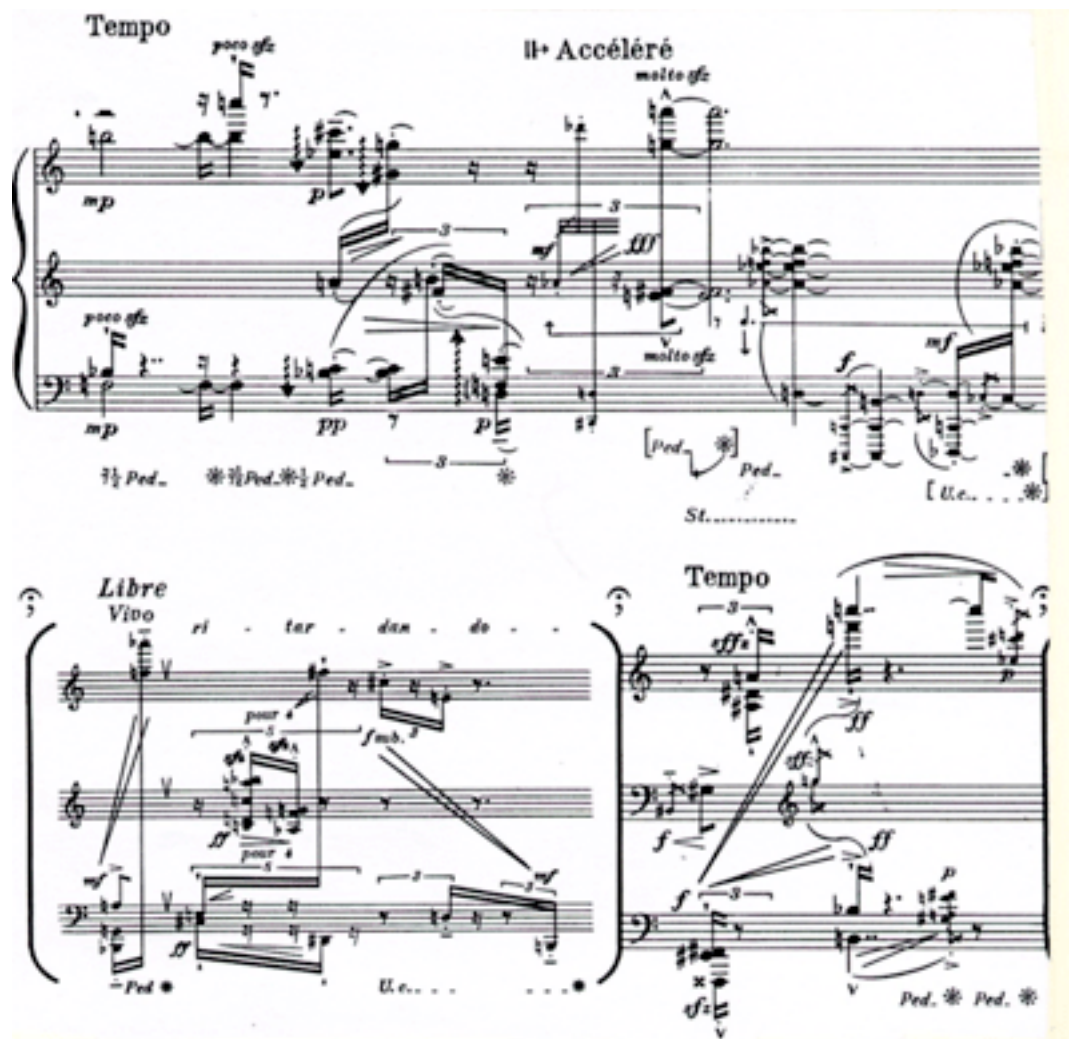
representación mensurada permitía, también, definir con exactitud la duración de dichas alturas. Sin embargo, será a mediados del siglo XX cuando tenga lugar en Europa la gran quiebra de la notación musical conquistada desde el Renacimiento.

La música serial, necesitada de nuevas vías para la representación exacta de caracteres musicales que toman ahora un desarrollo espectacular (ej. calidades tímbricas muy diversas obtenidas gracias al gran desarrollo técnico de los instrumentos), propicia el nacimiento de un sinfín de signos nuevos, no siempre consensuados entre los creadores²²², lo cual genera una situación de desorientación en el intérprete, abrumado por la nueva multiplicidad de signos de los cuales, muchas veces, desconoce su significado. Sin embargo, y paralelamente a esta práctica de la música serial, el desarrollo de la música aleatoria se sitúa en la búsqueda de signos inespecíficos, pues, al contrario que la música serial, lo que desea no es tanto la búsqueda de nuevos recursos sonoros derivados del estudio técnico de los instrumentos, cuanto la participación creativa del intérprete, para, a través del estímulo de su creación con signos de máxima ambigüedad semántica, propiciar el nacimiento de nuevos mundos sonoros derivados de la espontaneidad del intérprete. Muchos compositores emplearon signos de ambas naturalezas o, en el curso de su carrera artística, pasaron de uno a otro código notacional. Así, por ejemplo, K. Stockhausen comenzó escribiendo partituras de extrema precisión para emplear, luego, una notación más flexible. Un buen ejemplo de las primeras sería la pieza *Kreuzspiel* o su segunda *Klavierstück*, de 1954, que presenta 121 cambios de compás para un total de 196 compases, con una rítmica de una

²²² Con el fin de realizar tal consenso, tuvo lugar en octubre de 1974 una “Conferencia internacional sobre la nueva notación musical” en la “Belgian State University” de Ghent, siendo estudiados y catalogados más de 400 signos musicales distintos.

complejidad tan extrema (especialmente por el empleo de figuras irregulares) que difícilmente puede esperarse de ningún pianista su interpretación rigurosa. Esta “utopía de la creación” que llevó a muchos músicos al empleo de signos extremadamente complejos y, sobre todo, a su enorme proliferación, hará que algunos compositores acaben escribiendo su música para medios electrónicos, donde el tipo de código empleado se aleja por completo de nuestro estudio, ya que su pretensión no es la de establecer vínculos de comunicación (la música electrónica no precisa de una partitura para ser interpretada). Un buen ejemplo de obra donde conviven signos muy precisos, de bajo contenido semántico, con otros mucho más abiertos, cuya significación se torna más ambigua, sería la *Tercera Sonata para piano* de P. Boulez. Si observamos un fragmento de la pieza, encontraremos cómo muchos de los signos exigen ser interpretados de un modo riguroso, mientras otros carecen de determinación exacta. El caso más extremo se aprecia en el ejemplo si comparamos la escritura del segmento superior, donde algunas notas poseen una duración exacta y compleja mientras que otras (de cabeza cuadrada) pueden ser ejecutadas, según el autor, con duración libre.

En los pentagramas inferiores observamos, además, un fragmento musical escrito entre paréntesis: eso significa que su contenido puede ser o no ejecutado, a elección del intérprete. A ello hay que añadir que las cuatro secciones que conforman el formante (*Commentaire*, *Glosa*, *Texte* y *Parenthèse*) pueden ser ejecutadas en orden libre, al margen de las libertades que, en sí, ofrecen cada una de ellas, particularmente *Parenthèse* y *Commentaire*.



Hay que advertir que la combinación de un estructuralismo férreo junto a elementos de enorme apertura significativa no es patrimonio exclusivo de Boulez, sino que pertenece a la práctica habitual de muchos compositores en la década de los años cincuenta del siglo XX, los cuales, con el deseo de ampliar los límites del lenguaje, acabaron por generar tal cantidad de gráficas distintas que el signo, finalmente, se

devalúa y no sólo se rompe la inmutabilidad sincrónica, sino que la propia definición de código lingüístico, en términos de comunicación, amenaza con desaparecer.

Por último, y para probar con evidencias la pérdida de inmutabilidad sincrónica a la que han sido sometidos los códigos musicales a mediados del siglo XX, compararemos algunos signos empleados por autores del citado periodo.

Un primer y significativo ejemplo lo encontramos en la representación de microintervalos. Veamos cómo para expresar un mismo contenido semántico se han empleado signos diversos:

	Grisey	Kelemen	Takemitsu
Un cuarto de tono alto	♯	↑	↑
Un cuarto de tono bajo	♭	↓	↓
Tres cuartos de tono alto	##	♯	##
Tres cuartos de tono bajo	db	♭	♭

La misma dificultad aparece a la hora de representar distintas calidades tímbricas propias de los instrumentos de cuerda y viento. Por ejemplo, para expresar la emisión exclusiva de aire, sin sonido, a través de un instrumento de viento, los compositores Grisey, Sotelo y Murail emplean los signos siguientes:



Además de esta obvia proliferación de signos denotando un mismo objeto sonoro, nos encontramos con que a muchos de ellos se les atribuye un contenido semántico distinto dependiendo del compositor que hace uso de él. Así, por ejemplo, el signo



denota para el compositor francés T. Murail emisión de aire mezclado con sonido en un instrumento de viento, mientras que para el compositor italiano S. Sciarrino representa un sonido levemente percutido generado al introducir la lengua en el interior de la embocadura de la flauta. Pongamos un último ejemplo. El signo



denota para el compositor español F. Guerrero un “frullato” (vibración rapidísima de la lengua, o garganta, sobre el sonido) ejecutado en un instrumento de viento, mientras que para S. Sciarrino representa un trémolo en los instrumentos de cuerda. De todo ello derivamos que los caracteres que habitualmente definen al signo lingüístico han sido alterados como consecuencia de la revolución estética operada en la música del siglo XX a través de una enorme proliferación de signos y, sobre todo, a través de la quiebra de su inmutabilidad sincrónica, muestra evidente de un giro lingüístico que, probablemente, podríamos evaluar como el más significativo de los desarrollados en Europa desde el nacimiento de la escritura musical.

3.2.3. Lenguaje serial y lenguaje aleatorio. Homogeneidad psicoperceptiva, heterogeneidad gramatical.

Después de la segunda guerra mundial los compositores se sitúan en un momento complejo de la historia musical: rotos los vínculos con el lenguaje tonal, la sistematización del lenguaje dodecafónico desarrollado en la primera mitad del siglo XX no parece convencer a todos. Quizás la mejor prueba de ello sea el famoso ensayo que Boulez escribe en 1952 bajo el título “Schoenberg ha muerto²²³”. En él ataca frontalmente la técnica dodecafónica de Schoenberg por considerarla incoherente.

“En primer lugar, la exploración del campo serial ha sido conducida unilateralmente: allí falta el plano rítmico, e incluso el plano sonoro propiamente dicho: las intensidades y los ataques. ¿Quién podría reprochárselo sin caer en el ridículo? Señalemos, por el contrario, una destacable preocupación en los timbres, con la Klangfarbenmelodie (melodía de timbres) que, por generalización, puede conducir a la serie de timbres. Pero la causa esencial del fracaso reside en el desconocimiento profundo de las FUNCIONES seriales propiamente dichas, engendradas por el principio mismo de la serie. Con esto queremos decir que la serie interviene en Schoenberg como un pequeño denominador común para asegurar la unidad semántica de la obra; pero que los elementos del lenguaje obtenidos de este modo están organizados por una retórica preexistente, no serial. Es ahí, creemos poder afirmarlo, donde se

²²³ P. Boulez, *Hacia una estética musical*, pg. 255 y ss

manifiesta la INEVIDENCIA provocante de una obra sin unidad intrínseca.²²⁴”

Incluso, llega a afirmar que todo compositor resultará “inútil” fuera de las búsquedas seriales²²⁵.

Hay que señalar que, en este momento, la aleatoriedad no ha llegado aún a Europa, si bien en norteamérica toma, paulatinamente, una fuerza cada vez mayor.

En un principio, las técnicas seriales y aleatorias fueron desarrolladas no sólo como resultado de una búsqueda gramática, sino también como vía para la renovación del resultado sonoro. Esta hipótesis se vio pronto frustrada, pues, con el nacimiento de las primeras obras seriales (particularmente las *Estructuras*) se comprobó que el carácter general resultante de las obras no era, como se hubiera podido esperar, de extrema formalización, sino que la impresión general era “de un ´derramamiento`de notas y de valores, separados unos de otros de una forma radicalmente puntillista.” Así, “el efecto general de *Structures I* no es el de una

²²⁴ Ibíd., pg. 260

²²⁵ El dodecafonismo sólo aplicó el concepto de “serie” a la altura. En su obra *El estilo y la idea* (Taurus, 1963) A. Schoenberg explica que la serie (secuenciación de los doce sonidos de la escala cromática según ciertos principios sintácticos) funciona como un “motivo”. Esto implica un nexo muy estrecho con la organización musical propia del sistema tonal, que también privilegia el parámetro altura por encima de los demás parámetros musicales, y es una de las principales causas de crítica por parte de P. Boulez hacia Schoenberg. El serialismo integral, por el contrario, aplica el concepto de serie a todos o una parte de los parámetros musicales (duración, dinámica, modos de ataque, timbre, etc.) buscando, con ello, una mayor coherencia sintáctica.

música estructurada de forma racional y lógica sino de una música que, al menos en lo que se refiere a los detalles, da la impresión de ser enormemente casual²²⁶”.

Y es que, en cierto sentido, la libre elección del compositor había participado tan poco de la definición final de la obra como si de una pieza aleatoria se tratara. Y es por ello por lo que, posteriormente, Boulez suavizará la rigidez de su técnica serial e, inclusive, hará uso de procedimientos aleatorios. De hecho, en el tercer capítulo de sus *Puntos de referencia* afirma que “La obra occidental clásica se resiste a toda participación activa (...). A contrapelo de esta trayectoria clásica, la noción más importante es, a mi parecer, el reciente concepto de laberinto introducido en la creación²²⁷”.

Explica entonces Boulez cómo se ha visto influido por dos escritores: Joyce y Mallarmé. Respecto del primero hace referencia, como era de esperar, a “Ulises”, y respecto del segundo se detiene en su “Livre”, que permite distintas lecturas en una verdadera “espiral en el tiempo”. Es un poema “móvil” que, en palabras del propio Mallarmé, “sitúa su armazón intelectual en el espacio que aísla las estrofas y en el blanco del papel, significativo silencio que no es menos hermoso de componer que los versos²²⁸”. Explica Boulez cómo esta imagen le animó a buscar equivalentes musicales. También se vio influido por la lectura de unas notas póstumas de Mallarmé que se refieren a cómo “a la historia esclava de la sucesión en un tiempo reversible se opone aquí la inteligencia capaz de dominar un tema reconstruyéndolo en todos los

²²⁶ Ibíd., pg. 363 a 365

²²⁷ P. Boulez, *Puntos de referencia*, pg. 143 y ss.

²²⁸ Ibíd., pg. 68 a 71

sentidos, incluido el inverso al sentido temporal²²⁹”. De esta lectura surgirá el germen de su *Tercera Sonata para piano*.

Boulez quiso explorar nuevos resultados sonoros. Deseaba que la percepción del oyente pudiera captar la coherencia de un discurso organizado gramaticalmente pero abierto en ciertos aspectos sintácticos. Sin embargo, y a pesar de introducir progresivamente una concepción más abierta en su lenguaje, Boulez nunca concedió a la música aleatoria, y sobre todo a la notación gráfica, el rango de código lingüístico que él mismo había atribuido al serialismo. De hecho, en una conferencia pronunciada en Darmstadt en el verano de 1963 bajo el título “Tiempo, notación y código” se expresa del modo siguiente:

A este propósito, quiero hablar de la transcripción gráfica. Puede ser actualmente de dos clases: 1. pensada neumáticamente; 2. pensada matemáticamente según las coordenadas de la geometría plana.

Sean ‘neumáticas’ o ‘estructurales’, estas dos transcripciones se sirven de un mismo sistema de coordenadas definido, por una parte, por la abscisa de los tiempos de izquierda a derecha, desde el tiempo inicial hasta el tiempo final, y por otra parte, por la ordenada de las alturas, de abajo hacia arriba para las frecuencias de lo grave a lo agudo. Aunque estas coordenadas no sean enteramente explícitas, subyacen sin embargo por todas partes.

La notación ‘neumática’, es decir, dibujada, es una regresión con respecto a la notación simbólica -cifras representadas por símbolos convencionalmente admitidos-. La notación ‘neumática’ no posee símbolos convencionalmente codificados, cifrados; se conforma con un trazado sobre la

²²⁹ Ibíd., pg. 144

superficie del papel, referido implícitamente a esas coordenadas espacio-tiempo que ya hemos mencionado²³⁰.

En relación al empleo de la notación por Boulez denominada neumática, se refiere el compositor a las diversas posibilidades de interrelación que pueden desplegarse entre compositor e intérprete:

(...) Podemos también servirnos conscientemente de la discrepancia entre notación y realización, es decir, servirnos de esa clave codificada que es la notación, para producir un juego entre el compositor y el intérprete, sea este juego consentido o no por el intérprete, quiero decir que el intérprete lo realice a su vez consciente o inconscientemente.

Voy a referirme, en primer lugar, a lo concerniente al circuito autor-intérprete; podemos describir este circuito de la siguiente manera:

A el compositor genera una estructura y la cifra;

B la cifra en una clave codificada;

C el intérprete descifra esta clave codificada;

D según esta decodificación, restituye la estructura que le ha sido transmitida.

Se ve que en esta acción de cifrado codificado y de decodificación reside todo el juego de la notación, todas las posibilidades que de él se pueden obtener, y es evidente que este cifrado ya actúa en la composición misma y puede modificar su curso.²³¹

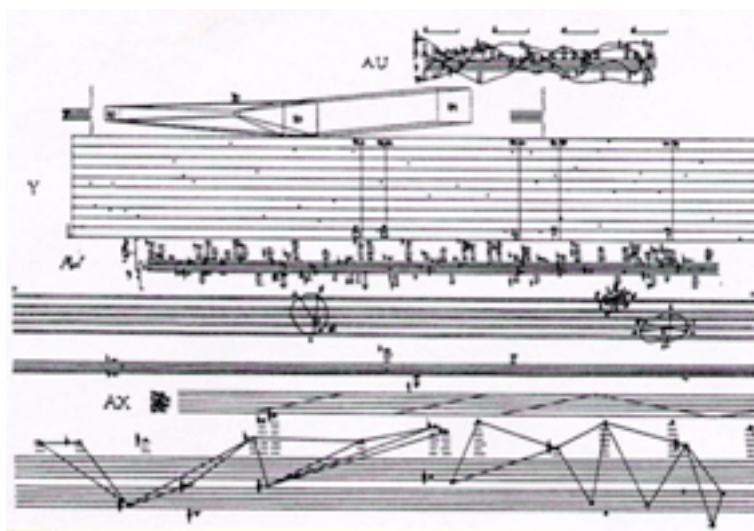
²³⁰ Ibíd., pg. 68

²³¹ Ibíd., pg. 69 a 71

Aunque entendamos que la terminología empleada por Boulez resulta un tanto ambigua, nos parece interesante el esquema que propone como explicación del proceso de creación/interpretación de una obra en relación a la por él denominada “música de notación neumática” (música de notación gráfica).

En todo caso, y a pesar de estas críticas, la música aleatoria continuó desarrollándose y tuvo en J. Cage a su más acérrimo defensor. Con la aceptación de los resultados que el azar brinda, confiaba Cage en ampliar su propio horizonte estético, pues con la impredecibilidad de estos procedimientos se abría la posibilidad de transitar caminos que, probablemente, no habría hallado por sí solo.

Tal es el caso de su *Concierto para piano y orquesta* de 1958, donde los procedimientos aleatorios no sólo forman parte de la técnica compositiva, sino que, además, el empleo de una notación gráfica y la libertad concedida al intérprete en relación a la forma de la obra la conceden un doble carácter de “apertura”. Incluso la mera contemplación de la partitura permite imaginar, en cierto sentido, los procedimientos empleados.



Concierto para piano y orquesta de John Cage
(fragmento de la parte de piano)

En el desarrollo del movimiento aleatorio los mayores problemas se generaron con la puesta en escena de las obras, pues gran parte del público encontró incomprensible su “mensaje”. Esto nos sitúa en el terreno de la estética de la recepción, donde la saturación derivada del empleo de “todos los caminos posibles” produjo una desorientación en el público:

El problema que se plantea es el de un mensaje rico de información por lo ambiguo y no obstante por ello, difícil de decodificar. Es un problema que ya hemos aislado: tendiendo a un máximo de imprevisibilidad, se tiende a un máximo de desorden en que no sólo los más comunes, sino todos los significados posibles, resultan imposibles de organizar. Hay quien ve que este problema es, por excelencia, el de una música que tiende a la absorción de todos los sonidos posibles, a una ampliación de la gama utilizable, a una intervención del azar en el proceso de la composición. La polémica entre los defensores de la música de vanguardia y sus críticos se desarrolla precisamente en torno a la comprensibilidad o imposibilidad de comprensión de un hecho sonoro cuya complejidad supere toda costumbre del oído y todo sistema de probabilidad como lengua institucionalizada. Y para nosotros el problema es siempre el de una dialéctica entre forma y apertura, entre libre multipolaridad y permanencia en la variedad de los posibles de una obra.²³²

Esta cita nos ayuda a comprender la doble vertiente del problema que nos ocupa: la génesis de la obra de arte, ligada a la gramática del lenguaje en el que se expresa, y la comprensión de la misma por parte del público que la recibe. Este

²³² U. Eco, *Obra abierta*, pg. 161

segundo aspecto será tratado en el último capítulo, pero adelantaremos, en este momento, que, como venimos apuntando, la recepción de obras generadas por medios seriales y aleatorios resulta mucho más homogénea de lo que cabría suponer, pues en ambos casos el oyente se sitúa ante una imprevisibilidad de acontecimientos que le impide seguir el discurso musical en términos de expectativas posibles. Esto nos lleva a concluir que desde la óptica de la psicopercepción no existen diferencias significativas entre los lenguajes serial y aleatorio. Eco expone una afirmación similar en su *Obra abierta*:

Este valor que el arte contemporáneo persigue intencionadamente, que se ha tratado de identificar con Joyce, es el mismo que intenta realizar la música serial liberando al que escucha de los rieles obligados de la tonalidad y multiplicando los parámetros sobre los cuales se organiza y se gusta el material sonoro; es lo que persigue la pintura informal cuando trata de proponer no ya una, sino varias orientaciones en la lectura de un cuadro; es la finalidad de una novela cuando no nos narra ya un solo asunto y una sola trama, sino que trata de llevarnos, en un solo libro, a la identificación de varios asuntos y varias tramas.²³³

Ya veremos cómo esta multiplicidad de orientaciones que nos proporciona el serialismo y la aleatoriedad será punto de partida que abra los horizontes para una nueva reflexión del arte. Sin embargo, y frente a esta homogeneidad en el campo de la percepción, hemos de admitir que en términos de lenguaje la formulación que nos proponen ambas corrientes son verdaderamente antagónicas, la una defensora de una

²³³ *Ibíd.*, pg.130

férrea sistematización y del empleo de signos de bajo contenido semántico organizado por una rigurosa sintaxis, la otra deudora de la imprevisibilidad del azar y del empleo de signos ambiguos presentados, en muchas ocasiones, sin el aval de una gramática bien definida. Un verdadero giro copernicano en la evolución del lenguaje musical que, por el contrario, no ha tenido su equivalente en el terreno de la percepción o del estímulo estético.

4. LOS MODOS DE SER DE LA OBRA ARTÍSTICA

4.1. Génesis del acto creador: el azar y la matemática como principios generadores de arte

A lo largo de este capítulo abordaremos la dimensión genética y pragmática de la música serial y aleatoria, es decir, el modo como se generan dichos lenguajes y la manera como son interpretados, reservando para el último capítulo las distintas dimensiones de la experiencia estética. Así pues, y adoptando la terminología de Reichenbach, continuaremos el estudio del “contexto de fundamentación” de ambas, para finalmente, situados en el “contexto de descubrimiento”, aproximarnos a obras concretas y sugerir algunas nociones sobre la experiencia estética que suscitan.

En *El arte y sus objetos*²³⁴, Richard Wollheim explica que una obra artística puede ser contemplada desde múltiples puntos de vista. Entre ellos se encuentra la posibilidad de realizar una contemplación que considere, por ejemplo, el grado de innovación de la obra en función de su contexto histórico. Y continúa su discurso proponiéndonos el caso siguiente: “Tomemos, por ejemplo, la fachada tantas veces imitada de *St. Martin-in-the-Fields* realizada por Gibbs. Para comprender no solamente su profunda influencia, sino también para comprenderla en sí misma, necesitamos verla como una solución a un problema que había obsesionado durante cincuenta años a los arquitectos ingleses: cómo

²³⁴ R. Wollheim, *El arte y sus objetos*, 1972.

combinar una fachada de templo o pórtico con la exigencia inglesa tradicional de una torre occidental. Si omitimos este contexto, gran parte del diseño está condenado a parecer obstinado o extraño.”²³⁵ Ese “contexto”, que es necesario conocer para comprender la obra en toda su profundidad y abarcarla no sólo desde la sensibilidad sino también desde su base epistemológica, es lo que podríamos definir, siguiendo el paralelismo con Reichenbach, como “contexto de fundamentación”. El contexto de fundamentación de la música serial nos exige enfrentarnos a ciertos principios matemáticos que sirven de base para el desarrollo de este lenguaje, y en concreto de la música de Boulez, mientras que el estudio de los principios que fundamentan la música aleatoria nos obligará a adentrarnos en el mundo del azar y la indeterminación. De momento, comenzaremos por preguntarnos por el estatuto ontológico de estas obras, para lo cual deberemos tener presentes las consideraciones apuntadas en el segundo capítulo sobre el nuevo juego de la reflexión poética propuesto por Cage y Boulez a mediados del siglo XX y al que volveremos a referirnos a continuación; sólo así estaremos en disposición de sumergirnos, en el capítulo final, en las aguas profundas y no siempre claras de la experiencia estética.

²³⁵ *Ibíd.*, pg. 100.

4.1.1. El nuevo juego de la reflexión poética

Tal y como venimos apuntando, las vanguardias históricas del s. XX provocaron una verdadera revolución en los lenguajes artísticos hasta el punto de conducirlos, como señala R. Barthes, a un auténtico “grado cero de la escritura”²³⁶. La quiebra de la representación trastocó los principios fundamentales del clasicismo artístico y sirvió de punto de partida para el nacimiento de una infinitud de poéticas cuyos lenguajes se fueron singularizando más y más. El arte opera en el dominio de lo simbólico y la multiplicidad de significaciones acaba por conducir al lenguaje a un auténtico “vaciado de significado”. Dicha apertura de la semánticidad se inicia, como vimos en el segundo capítulo, con Mallarmé, y continúa desarrollándose a lo largo del siglo XX, culminando, en el campo musical, con el nacimiento de la música serial y aleatoria en los años cincuenta del siglo XX.

Ya explicamos cómo la llegada de la abstracción produjo en el campo musical la ruptura con la tradición tonal y el nacimiento de la llamada “atonalidad libre” que Schoenberg, Webern y Berg practicaran durante el primer cuarto del siglo XX. Pero la autonomía del sonido se fue acentuando cada vez más hasta alcanzar la expresión de un formalismo extremo: el dodecafonismo. Surge así una gramática nueva que busca justificar, bajo premisas de carácter matemático, la coherencia del discurso sonoro.

El serialismo no hizo sino continuar, hasta un grado verdaderamente alto, el formalismo iniciado por el lenguaje dodecafónico. El dodecafonismo había

²³⁶ Véase: R. Barthes, *El grado cero de la escritura*, siglo XXI, Madrid, 1997.

trasladado al mundo musical una organización estructuralista que ya había comenzado a ser explorada en otros campos del arte, como el cubismo analítico de Picasso y Braque o la ya comentada abstracción geométrica de Kandinsky y Klee. Con la música serial se acentuó el formalismo, desarrollándolo no sólo en el plano del contenido sino también en el plano formal. Al emplear una “serie” como principio generador de la composición musical, la forma deja de ser un molde preexistente, tal y como lo fuera en el periodo tonal, para ser el desarrollo final de la propia expansión de los sonidos²³⁷. Sin embargo, llama la atención que, paralelamente a este formalismo tan riguroso que se desarrolló sobre todo en el ámbito alemán, se genera en norteamérica un movimiento de principios opuestos: la música aleatoria. Como hemos visto, con ella se pretendió alcanzar un grado de indeterminación lingüística tal que el ejecutante se viera obligado a participar en la creación final del discurso, convirtiéndose, de este modo, en auténtico co-creador. Generalmente, no sólo el contenido sino hasta la propia forma serán, en un mayor o menor grado, fruto del azar o, dicho de otro modo, de decisiones espontáneas que son necesariamente distintas en cada nueva ejecución. Evidentemente, ambas corrientes son ejemplos clarificadores de cómo el juego de la reflexión poética se expande enormemente y el lenguaje alcanza extremos de precisión e imprecisión nunca conocidos antes.

En su *Estructura ausente* Umberto Eco explica, en relación a la posibilidad de determinar estructuras comunicativas, que tanto la música

²³⁷ En el serialismo integral la serie, como secuencia organizada de elementos (alturas, ritmos, timbres, etc), es empleada como estructura organizadora del contenido sonoro. En este sentido, la forma no es sino el resultado del desarrollo de dichas series, no un molde preestablecido como pudiera ser en tiempos anteriores la sonata o la fuga.

contemporánea (en este caso se refiere al tercer cuarto del siglo XX, incluyendo el periodo que nos ocupa) como el estructuralismo lingüístico y etnológico se han planteado el problema de la universalidad de las reglas de comunicación:

Durante siglos había triunfado el convencimiento ingenuo de la naturalidad del sistema tonal, basado en las mismas leyes de la percepción y en la estructura fisiológica del oído. Pero he aquí que en un momento dado, la música (y el problema se plantea igualmente en otros sectores del arte contemporáneo), gracias a un conocimiento histórico y etnográfico más refinado, descubre que las leyes de la tonalidad representaban convenciones culturales (y que otras culturas, distintas en el tiempo y en el espacio, habían concebido leyes distintas).

Al contrario, la lingüística y la etnología, después de descubrir que las lenguas y los sistemas de relaciones sociales diferían según los pueblos (tanto en el tiempo como en el espacio), han descubierto que bajo esas diferencias existían –o podían suponerse– unas estructuras constantes, unas articulaciones bastante simples y universales, capaces de originar estructuras más diferenciadas y complicadas.

Por ello es natural que el pensamiento estructural se dirija hacia el reconocimiento de los ‘universales’, en tanto en cuanto que el pensamiento serial se dirige hacia la destrucción de cualquier pseudo-universal, reconocido no como *constante* sino como *histórico*²³⁸

Quizás podríamos preguntarnos hasta qué punto se puede afirmar que la música serial (podríamos añadir, o la aleatoria) pretenden la destrucción de

²³⁸ Umberto Eco, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, pg. 424-425.

supuestos “universales lingüísticos”. Es posible que bajo lenguajes aparentemente tan alejados como el tonal, el serial o el aleatorio subsistan estructuras comunes tanto como entre las lenguas habladas, pero que aún no hayan sido evidenciadas (quizás por falta de perspectiva histórica o simplemente porque tal estudio no ha sido aún llevado a término). Es decir, es posible que si aún no hemos descubierto estructuras generales comunes a los distintos lenguajes musicales sea más bien porque la pluralidad de lenguajes desarrollados en el siglo XX dificulta la obtención de analogías. Eco plantea algo similar, y lo hace en los términos siguientes:

¿Por qué no ha de ser más conveniente para el científico preguntarse si no existen estructuras más generales y más profundas que comprenden y explican, junto con otros tipos de lógica musical, también a la música tonal?²³⁹

Se trataría, según Eco, de hallar el “*mecanismo generativo* de todas las oposiciones sonoras posibles, en el mismo sentido de la gramática de Chomsky”²⁴⁰

Es preciso señalar que, además de la falta de estudios rigurosos realizados desde la perspectiva del estructuralismo lingüístico en relación a los estilos

²³⁹ Ibíd., pg. 426.

²⁴⁰ Ibíd. Hay que señalar, al respecto, que acaba de ser publicada la traducción al castellano de un libro de F. Lerdahl y R. Jackendoff que estudia las estructuras lingüísticas de la música tonal bajo el prisma de las teorías de Chomsky. La referencia del libro, cuya versión inglesa es de 1983, es la siguiente: F. Lerdahl y R. Jackendoff, *Teoría generativa de la música tonal*, Akal, Madrid, 2003. Sin embargo, aún no ha sido realizado un estudio similar referido a los lenguajes musicales de índole no tonal.

musicales más recientes, algunos de ellos han sido planteados sin un conocimiento profundo del análisis musical. Tal es el caso de Lévi Strauss²⁴¹ cuando considera la serie como un conjunto de sonidos dispuestos gratuitamente sin ningún principio estructural, y así lo adelantábamos en el segundo capítulo. Parece desprenderse de los comentarios de Lévi-Strauss que el tipo de “estructura” que busca está afectado de los principios organizativos del sistema tonal, razón por la cual al aplicarlos a la música serial provocan que ésta se muestre aparentemente caprichosa y ausente de toda estructura organizativa. Lévi-Strauss es un defensor de la existencia de estructuras comunes a todos los lenguajes, algo así como un “código de códigos”, y se da el hecho de que en la música encuentra que el lenguaje tonal es la mejor expresión de ese “código fundamental”. El problema es que Lévi-Strauss parte de un concepto de representación clásica que en el lenguaje musical relaciona con la existencia de estructuras formales dadas, como, por ejemplo, la forma sonata. Como la mayoría de los lenguajes musicales a partir del dodecafonismo rompen con tales estructuras formales, acaba por concluir que estos movimientos artísticos son “técnicas” y no verdaderos lenguajes. Nosotros preferimos adherirnos a la postura de Eco que, como ya comentamos anteriormente, opina que si aún no hemos descubierto estructuras generales comunes a los distintos lenguajes musicales es porque la pluralidad de lenguajes desarrollados en el siglo XX dificulta la obtención de afinidades claras, o bien apoyar la tesis de Simón Marchán Fiz, el cual denuncia la incapacidad de muchos

²⁴¹ Véase, al respecto, C. Lévi Strauss, *Mitologías I. Lo crudo y lo cocido*, México, F.C.E., 1978.

receptores para proyectar posibilidades semánticas y comprender las nuevas organizaciones lingüísticas:

Los receptores siguen exigiendo informaciones inmediatas, códigos fuertes, con suficiente carga semántica para poder sintonizar con las realidades sociales²⁴²

Por eso el arte del siglo XX no ha sido, en general, bien comprendido. Como dice Roland Barthes “el lenguaje nunca es inocente: las palabras tienen una memoria segunda que se prolonga misteriosamente en medio de las significaciones nuevas”²⁴³, y debido a esta característica del lenguaje no siempre somos capaces de renovar nuestra mirada y abarcar con ella el universo de las “significaciones nuevas” ni aun de las “significaciones posibles”. Cuando el juego de la reflexión poética se vuelve tan rico como han demostrado las vanguardias musicales de los años cincuenta, las miradas deben también multiplicarse, pues una contemplación uniforme de la realidad está condenada a ser injusta con ella.

4.1.2. Obras autográficas versus obras alográficas: denotación y ejecución

Desde que el arte se apartó de los cánones clásicos, resulta cada vez más confuso encontrar una definición satisfactoria que responda a la pregunta ¿qué es arte? o ¿qué es una obra de arte? Gérard Genette nos da una posible definición:

²⁴² S. Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, pg. 149.

²⁴³ R. Barthes, *El grado cero de la escritura*, pg. 24.

“una obra de arte es un objeto estético intencional²⁴⁴”, es decir, un producto humano (cualidad necesaria por su carácter intencional) con función estética.

Nos parece difícil hallar una definición de obra artística a la que no se le puedan hacer objeciones diversas. John Cage, que decía que a la hora de componer la mejor intención era no tener intención²⁴⁵, no estaría, probablemente, muy de acuerdo con la definición de Genette. U. Eco aborda este mismo tema en su ensayo *El problema de la definición general del arte*²⁴⁶, donde pone de relieve la dificultad de ofrecer una definición que abarque la diversidad de obras creadas durante los primeros sesenta años del siglo XX. Quizás una definición válida para muchas de estas obras vanguardistas sería la que se recoge en el *Diccionario abreviado del Surrealismo*, publicado en 1938, que define la obra de arte como un “objeto usual promovido a la dignidad de arte por la simple decisión del artista”²⁴⁷, pero también esta definición tropezaría con dificultades si la enfrentamos, por ejemplo, al caso específico de las obras de arte conceptuales. No es, sin embargo, objetivo de esta tesis lograr una definición más o menos adecuada del término “arte”, sino abordar las particularidades de ciertas obras musicales, tal y como veremos enseguida. Por ello, y aun aceptando de antemano que esta teoría es susceptible de crítica, adoptaremos la clasificación dada por Genette²⁴⁸, para el cual las obras de arte pueden dividirse en obras autográficas

²⁴⁴ G. Genette, *La obra del arte (I)*, pg. 10.

²⁴⁵ Véase el segundo capítulo del libro de LL. Barber, *John Cage*.

²⁴⁶ Ensayo escrito en 1963 e incluido en el libro *La definición del arte*, pg. 129 a 158.

²⁴⁷ Cit. por Genette en *La obra del arte (I)*, pg. 156

²⁴⁸ G. Genette, *La obra del arte (I)*, pg. 23. Este primer volumen trata con enorme detalle las peculiaridades de las obras artísticas en función de su “objeto de inmanencia”, es decir, de sus

(obras cuyo objeto de inmanencia es un objeto físico, caso, en general, de la pintura y la escultura) y obras alográficas (obras cuyo objeto de inmanencia es ideal, caso, en general, de la música y la literatura). Hay que advertir que Genette emplea el término “objeto de inmanencia” donde otros autores dirían “objeto artístico”, pero que en este caso es sustituido por “objeto de inmanencia” para diferenciar con claridad la inmanencia artística (cualidades del objeto en sí) de su trascendencia (relación estética que el sujeto establece con dicho objeto).

Genette toma los términos “obras autográficas y alográficas” de N. Goodman²⁴⁹, pero los concreta más, realizando algunas nuevas acotaciones.

Divide las obras autográficas en obras de objeto único (por ejemplo, un cuadro) y obras de objetos múltiples (por ejemplo, un grabado, del que se pueden obtener varias copias de una misma plancha original). Por otra parte, explica cómo las obras alográficas son susceptibles de dos modos de manifestación. Por ejemplo, en una obra musical podríamos hablar de la partitura y de su ejecución. Y así llegamos a un punto crucial para nuestro estudio. Dice Genette:

Es importante de las obras alográficas distinguir entre lo prescrito y lo no prescrito y, por tanto, entre lo pertinente (para la definición de la obra) y lo contingente, o no pertinente

Es decir, que en las obras alográficas hay elementos constitutivos que se exponen de un modo claro en su manifestación primera (por ejemplo, la partitura)

diversos modos de manifestación, razón por la cual nosotros no abordaremos de nuevo este tema.

²⁴⁹ N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, pg. 146-149

y elementos que son contingentes, de modo que no están completamente especificados en esa primera manifestación y, por ello, podrán diversificarse en las distintas expresiones de la manifestación segunda (la ejecución de esa partitura). Pongamos un ejemplo: Beethoven escribe su sonata *Apasionata* para piano y especifica en la partitura la tonalidad, el compás, las notas, el ritmo, las dinámicas, la articulación, etc., pero no escribe en la partitura la velocidad exacta de ejecución, sino simplemente una indicación general de tempo (“Allegro assai” en el caso del primer movimiento), de modo que la sonata tendrá una duración distinta en cada ejecución, dentro de los márgenes que impone la relación metronómica expresada en ese “allegro assai”. Es verdad que en muchas obras posteriores se han especificado los tempos con indicaciones metronómicas exactas (caso, en general, del serialismo integral), pero, aún así, siempre quedan elementos por definir. Por ejemplo, Boulez no escribió en sus *Estructuras para dos pianos*, paradigma de la máxima exactitud notacional, la marca de piano que deseaba o la sala donde se debería interpretar la obra, de modo que estas características pueden ser consideradas, con bastante justicia, contingentes. Podemos, pues, afirmar que, dentro de la consideración “ideal” que Genette atribuye al arte musical por carecer de un objeto físico de inmanencia que defina su “ser” como obra artística, la cuestión fundamental que diferencia, desde el punto de vista ontológico, a la música serial y aleatoria es el balance establecido entre denotación y ejecución, es decir, el grado de especificación denotativa de la obra que es, como veremos, inversamente proporcional a la participación creativa del intérprete: cuanto más especificada está la partitura menos margen de libertad recibe el ejecutante y a mayor grado de indeterminación notacional más libertad

interpretativa y, por ello, mayor grado de co-participación creativa entre intérprete y compositor. Dicho de otro modo: la diferencia entre el estatuto ontológico de la música serial y de la música aleatoria radica, fundamentalmente, en que los modos de existencia de la segunda son múltiples, mientras que la música serial tiene como aspiración primera la búsqueda de un único modo de existencia, donde denotación y ejecución tratan de volverse uno. Veámoslo con más detalle.

4.1.3. Estatuto ontológico de la música serial y aleatoria

Alcanzamos un punto fundamental para la comprensión de esta tesis: que la música aleatoria, cuyas partituras reducen ostensiblemente el número de elementos prescritos, busca ejecuciones que, en algunos casos, sólo en una mínima parte denotan al objeto físico que tratan de representar, y tiene como extremo último la supresión de su manifestación primera (la partitura), mientras que la música serial trata de reducir hasta el mínimo el número de elementos contingentes, de modo que su máxima aspiración parece ser la de hacer coincidir en una sola las dos manifestaciones que, como arte musical, le son propias: partitura y ejecución. Pongamos un ejemplo: cuando Cage escribió su obra *4'33''*, redujo casi hasta la nada la presencia de elementos prescritos, pues todo el contenido de la partitura es el siguiente:

I

Tacet

II

Tacet

III

Tacet

Es decir, que el único elemento definido es: la obra debe durar 4'33''²⁵⁰, pero puede ser “ejecutada” por cualquier número de intérpretes y con cualquier tipo de instrumentos, siendo el contenido de cada uno de los “movimientos” de esta pieza un “significativo” silencio (tacet). Esta obra, que ha sido definida como la pretensión del “olvido del yo”²⁵¹, creó en el momento de su estreno un fuerte rechazo por parte del público.

Evidentemente, el resultado sonoro de la pieza será, por expreso deseo de su autor, los sonidos azarosos que se produzcan en el interior de la sala durante el tiempo que marca la obra. Queda, pues, evidenciado el hecho de que en una obra así la manifestación primera de la obra alográfica (la partitura) tiende a desaparecer en pro de la infinitud de ejecuciones debido a la casi única presencia de elementos contingentes: casi cualquier instante de nuestra existencia podría ser denotación de esta pieza, pues como Cage no exige que la pieza se interprete en una sala de conciertos o en un entorno silencioso, cualquier oído atento durante

²⁵⁰ Y aun en este punto habría lugar para la discusión. Véase, al respecto, LL. Barber, *John Cage*, pg. 32.

²⁵¹ Véase: C. Pardo Salgado, *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*, pg. 40.

4'33'' al discurrir sonoro de la vida cotidiana podría estar siendo manifestación íntima de la obra de Cage. En casos como éstos no podríamos admitir la definición de partitura ofrecida por N. Goodman, para el cual

Una partitura, independientemente de que siempre se emplee como guía de audición, tiene por función primordial la identificación autorizada de una obra de ejecución en ejecución²⁵²

Esa “identificación autorizada” se vuelve, evidentemente, muy compleja cuando nos enfrentamos a obras como 4'33''. No creemos que, sin una información previa (como puede ser la carátula de un disco o un programa de mano de un concierto), puedan ser identificadas con claridad ciertas obras aleatorias como la que reproducimos en el capítulo tercero (*T.V. Köln*) donde la infinitud de lecturas posibles rompe la correspondencia directa entre denotación y ejecución aun para un oído habituado a la escucha de estos lenguajes. Más tarde, Cage escribirá otra obra cuyo contenido único es, una vez más, un silencio *cargado de contenido*. Pero esta vez la organización temporal desaparece también. Se trata de 0'0'', que D. Charles ha interpretado como “un intento de redefinición del caos²⁵³”. De nuevo, la distancia entre denotación y ejecución se vuelve infinita.

En efecto, el silencio cagiano está cargado de contenido:

²⁵² N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, pg. 137-138

²⁵³ D. Charles, “Le son comme image du temps”, en *Revue d'Esthétique*, nº 7, 1984, pg. 108.

El silencio, antes considerado como la mera cesación del sonido, ahora es un elemento positivo. De nuevo Mallarmé: la importancia del blanco dentro del poema, no sólo al margen. El silencio de Von Webern, la actividad de la nada de Heidegger, la filosofía oriental del budismo zen y la realidad del vacío como esencia de lo existente. El silencio, más que vacío, es vacuidad y también acogida del sonido, no su negación²⁵⁴.

Muchas de las propuestas de Cage sitúan al arte “en la frontera”, particularmente los *happenings*. Como afirma Lydia Goehr “el *devenir* de la *performance* entra en conflicto de una manera mucho más obvia con el supuesto *ser* de la obra.”²⁵⁵

Situémonos, ahora, en el extremo opuesto: inicio de la segunda pieza de *Le marteau sans maître* de P. Boulez.

El autor indica, con asombrosa exactitud, cada uno de los parámetros de la obra: metrónomo, alturas, duraciones, articulación, dinámicas, baquetas de percusión, etc. A la vista de la partitura tenderíamos a pensar, como ya hemos dicho antes, que la máxima aspiración de Boulez parece ser, en esta obra, la de hacer coincidir en una sola las dos manifestaciones propias del arte alográfico musical: partitura y ejecución.

²⁵⁴ B. Matamoro, “Atonalidad y abstracción”, en “*El mundo suena*”. *El modelo musical de la pintura abstracta*, pg. 73

²⁵⁵ L. Goehr, “Para los pájaros/ Contra los pájaros. Las narrativa de Danto y Adorno (y Cage) sobre el arte moderno” en AA.VV., *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, pg. 171.

Lent $\text{♩} = 120^{**}$
 $\text{♩} = 600$ Tempo rigoureusement exact jusqu'à l'indication contraire
 Les nuances seront exécutées ponctuellement
 Toutes les sonorités très équilibrées entre elles

Flûte en sol

Xyloimba

Tambour sur cadre

Alto avec sordine

baguettes de caoutchouc très légères

sur l'extrémité bord de la peau

pièces, sordine

*) L'Alto pose l'archet pour jouer cette pièce

FL. en sol

Xyl.

Tamb. sur cadre

Alto avec sord.

FL. en sol

Xyl.

Tamb. sur cadre

Alto avec sord.

P. Boulez, *Le marteau sans maître*
 Commentaire I de "bourreaux de solitude"

Evidentemente, tal coincidencia nunca será posible, con excepción, quizás, de la música electrónica donde el compositor crea, por ejemplo, un C.D. que es

siempre reproducido en cada ejecución, de modo que objeto y representación coinciden²⁵⁶.

Tampoco sería posible, en relación al primer caso apuntado, la eliminación de la partitura como vehículo de representación de las propiedades del objeto ideal, pues por mínimos que sean los elementos denotadores del objeto, y aun cuando no fueran expresados por escrito sino solamente transmitidos al intérprete, la mera intención de realizar una obra de total contingencia sería ya, de hecho, un elemento propio de su denotación.

Por otra parte, venimos comprobando a lo largo de este trabajo que ninguna denotación puede ser lo suficientemente exacta como para definir de forma unívoca al objeto que trata de representar, pues aun para los signos musicales de más bajo contenido semántico resulta imposible hablar de una única representación sonora. Es posible estrechar en gran medida los márgenes entre denotación y ejecución, pero dichos márgenes siempre existirán. Más complejo es el caso contrario: aquél que aspira a multiplicar las ejecuciones empleando signos de alto contenido semántico (tal y como ocurre en la música aleatoria). La pregunta que surge es: si una obra alográfica es de un tipo tal que, debido a la ambigüedad de su denotación, origina ejecuciones tan diversificadas que se convierten en únicas, ¿no deberíamos entonces entender que, debido a su naturaleza, cada una de las ejecuciones constituyen, en cierto sentido, una obra

²⁵⁶ E incluso en este caso extremo donde, utilizando la expresión de Michel Chion, la música se convierte en un arte de “sonidos fijados”, podría discutirse si las diferentes “puestas en escena” de la obra no habrían, necesariamente, de modificar, en algún sentido, ciertos aspectos de la obra tal cual fueron concebidos por su autor, pues las cualidades acústicas de cada sala o las características técnicas de los aparatos reproductores (por citar sólo elementos muy obvios) mediatizan también el resultado final de la “interpretación”.

autográfica de autoría compartida entre compositor e intérprete? Quizás, y sin llegar a tal extremo, podríamos admitir, con Genette, que “existen situaciones en que una obra alográfica no consiste en *un* tipo individual, sino en *varios* (por definición diferentes entre sí, pues ‘varias’ idealidades idénticas equivaldrían a una). Son los casos –más numerosos de lo que se supone- en que una obra entraña varias ‘versiones’.”²⁵⁷ Sin embargo, es preciso advertir que Genette no se refiere a versiones *pretendidas* por el autor como parte esencial del ser de la obra, sino versiones derivadas de casos tales como las distintas interpretaciones de un texto en sus diversas traducciones. El caso que nosotros proponemos es bien distinto y, si se quiere, mucho más sutil: se trata de analizar cómo ciertas obras han sido creadas con la pretensión de generar una infinitud de lecturas posibles de un modo tal que la denotación empleada, lejos de basarse en un lenguaje sintáctica y semánticamente cerrado, emplea signos que imposibilitan, a priori, la unicidad de su ejecución. En este caso se hallaría la obra de Cage 4’33’’ antes apuntada. En obras como ésta los modos de existencia se despliegan hasta el infinito, y es esa multiplicidad la que constituye, en esencia, su más característico rasgo de identidad.

Desde luego, toda la historia de la música es un fluir entre la mayor o menor precisión denotativa y, consecuentemente, la mayor o menor apertura interpretativa, pero lo nuevo y característico de las vanguardias musicales en los años cincuenta del siglo XX es que, por vez primera, han convivido los rasgos más extremos de ese doble juego “precisión-impresión denotativa” y

²⁵⁷ G. Genette, *La obra del arte (I)*, pg. 128

“limitación-apertura interpretativa”, no sólo entre obras contemporáneas, sino, incluso, en el interior de una misma obra musical²⁵⁸.

En todo caso, y ya que hemos seguido el hilo reflexivo de Genette para el desarrollo de este apartado, podríamos afirmar que el estatuto ontológico de la obra musical no tiene sólo que ver con su manifestación primera (partitura) y con su posterior ejecución (manifestación segunda), sino que, además de esta idealidad propia de su ser inmanente, existe una vertiente de trascendencia que se despliega cuando el oyente escucha la obra. Surgen, entonces, toda una serie de experiencias estéticas que, de algún modo, concluyen el camino que iniciara el autor: “la idealidad de un texto literario o musical (...) no es sólo lo que tienen en común todas sus ejecuciones o todas sus (de) notaciones, sino lo que tienen en común todas sus manifestaciones”²⁵⁹, lo cual, desde nuestro punto de vista, exige la consideración, en el caso del arte musical, de tres puntos de vista: composición-ejecución-escucha; o, lo que es lo mismo: génesis de la obra-interpretación de la misma y recepción final. Evidentemente, los tres momentos pueden coincidir en uno si el compositor crea la obra, pongamos por caso, al tiempo que la ejecuta en un instrumento y, por tanto, al tiempo que la recibe también como oyente. Es un caso posible pero no el más frecuente. El acto de escucha suele darse en último término y conlleva sus propias cualidades intrínsecas, razón por la cual lo trataremos en profundidad en el último capítulo.

²⁵⁸ Pensemos, por ejemplo, en la *Tercera Sonata para piano* de Pierre Boulez.

²⁵⁹ G. Genette, *La obra del arte (I)*, pg. 112-113.

4.2. Las distintas manifestaciones del serialismo y la aleatoriedad

Hablar de serialismo y aleatoriedad significa navegar entre las aguas de la estética de la interpretación, sobre las que flota el barco de la música aleatoria, y las aguas de la estética formalista, sobre las que avanza la música serial. Abordaremos, aunque sea de modo sucinto, una y otra, conscientes de que, aún hoy, la multiplicidad de posturas posibles entre formalismo e interpretación, las infinitas miradas posibles entre la estructura y el significado de la obra artística, constituyen el horizonte epistemológico hacia el cual se dirige el debate estético.

Ya en el siglo XIX afirmaba Husserl, en *La filosofía como ciencia estricta*, la inviabilidad de las definiciones sustancialistas de lo estético y del arte. El arte, desde una óptica fenomenológica, debe ser analizado a la luz de su percepción atenta. En esta misma línea, Merleau-Ponty defiende que el objeto no existe más que para el sujeto que lo identifica, de modo que sólo desde mi percepción, que es siempre subjetiva, se revela la existencia del objeto. La percepción es el vehículo necesario para relacionarme con el mundo, y es a través de esta relación dialéctica de coimplicación entre mundo y sujeto como la propia realidad, y en ella el objeto artístico, se trasciende.

Croce renovó por completo la visión de la estética al afirmar que la filosofía del lenguaje y la filosofía del arte eran, en el fondo, lo mismo. Como dice Simón Marchán

con ello precipita una disolución de la estética en la lingüística y en los análisis puros del lenguaje²⁶⁰

Se denuncia, así, la incapacidad de la estética para vertebrar un discurso científico acerca de los fenómenos artísticos. Las definiciones estéticas son vistas como pseudoconceptos cargados de subjetividad y se busca el auxilio de otras ciencias, especialmente de la lingüística, que le aporten rigor científico. Este camino, iniciado ya en los años treinta del siglo XX por autores como Murakovsky (*El arte como hecho semiológico*, 1934) o Morris (*Estética y teoría de los signos*, 1939), resultó desbordado en los años sesenta donde las estéticas estructuralistas generaron un pensamiento de formalización creciente. En una entrevista realizada a M. Foucault, éste explica cómo

Se mostró que la fenomenología no era tan capaz como el análisis estructural de dar cuenta de los efectos de sentido que podían ser producidos por una estructura de tipo lingüístico (...) ²⁶¹

De este modo, se comenzaron a estudiar los objetos artísticos desde el punto de vista de su “estructura”, en pro de una “objetividad estética” que la psicología evolutiva y el psicoanálisis devaluarían después. A partir de las premisas de F. de Saussure, el estructuralismo ha sido defendido por Lévi-Strauss, R. Barthes, M. Foucault... si bien todos ellos, a partir de los años setenta, han aceptado una vía intermedia entre la formalización y la interpretación:

²⁶⁰ S. Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna*, pg. 235.

²⁶¹ M. Foucault, *Estética, ética y hermenéutica*, pg. 311.

Separado de la representación, el lenguaje no existe de ahora en adelante y hasta llegar a nosotros más que de un modo disperso: para los filólogos las palabras son como otros tantos objetos constituidos y depositados por la historia; para quienes quieren formalizar, el lenguaje debe despojarse de su contenido concreto y no dejar aparecer más que las formas universalmente válidas del discurso; si se quiere interpretar, entonces las palabras se convierten en un texto que hay que cortar para poder ver aparecer a plena luz ese otro sentido que ocultan²⁶²

La importancia creciente dada a la tarea interpretativa exigirá de la estética una mirada atenta hacia el receptor del arte. Primeramente se presentará la escuela hermenéutica de H. Gadamer o P. Ricoeur y, finalmente, llegará el florecimiento de la estética de la recepción:

la estética hermenéutica se desliza de un modo imperceptible a una *disolución de la estética en una teoría general de la interpretación*, está sirviendo de apoyo a lo que en Centroeuropa, sobre todo desde el área de la teoría literaria, es conocido como la *estética de la recepción*.²⁶³

De este modo, surge la constatación de que la estética no puede aspirar más que a encontrar interpretaciones: una renuncia a toda “verdad artística”. Así pues, donde las teorías formalistas buscaban “signos” en un intento de hacer

²⁶² M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, siglo veintiuno editores, pg. 296.

²⁶³ S. Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna*, pg. 244.

coincidir significante y significado, las estéticas de la interpretación buscarán “símbolos” convencidas de la imposibilidad del significado unívoco. Surge así la “teoría de la fragmentación”. Foucault lo expresa del modo siguiente:

al disiparse la unidad de la gramática general –el discurso–, apareció el lenguaje según múltiples modos de ser cuya unidad no puede ser restaurada sin duda alguna.²⁶⁴

Esta teoría de la fragmentación está ligada a la experiencia estética moderna y tiene como punto de partida la crisis de la representación clásica. En el campo del arte musical, como ya hemos apuntado en otra ocasión, la crisis representacional está ligada a la pérdida del lenguaje tonal, dado que, durante mucho tiempo, éste había sido aceptado como “el lenguaje propio de la naturaleza” (idea amparada por su afinidad con el fenómeno acústico natural de la resonancia armónica), de modo que la fragmentación del lenguaje se vincula, en el campo musical, con el desarrollo de lenguajes no tonales. Se trata, entonces, de una crisis epistemológica, pues no está en juego tan sólo la pervivencia de una determinada “poética”, sino la pervivencia del único rasgo que parecía ligar el arte musical a la objetividad física del sonido²⁶⁵. Está claro que las peculiares características de la música hacen que el concepto de “representación” no sea tan evidente como, por ejemplo, en las artes plásticas. El carácter representacional de

²⁶⁴ M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, pg. 296.

²⁶⁵ Desde luego, el tema de la representación acústica resulta siempre polémico. Al respecto, resulta de gran interés la lectura de un artículo de C. Deliège titulado *Le temps affronté: les années post-webernienne*, publicado en I. Deliège et M. Paddison (dir.), *Musique contemporaine, perspectives théoriques et philosophiques*, pg. 191-216.

la música decimonónica no es claramente semántico, no ofrece un “significado” aprehensible para la mayoría de los oyentes, así que la teoría de la interpretación ha intentado frecuentemente cortejar al arte musical al amparo de alguna retórica más o menos aventurada.

Incluso, en la actualidad, autores surgidos de la estética analítica, como Goodman o Wollheim, y de un modo aún más evidente Genette, conceden al espectador un papel fundamental para el desarrollo de un discurso estético riguroso.

Del formalismo a las estéticas de la interpretación, del estructuralismo a la estética de la recepción; el campo de la estética sigue abriéndose para volverse cada vez más amplio y plural, y así, entre la sistematización estructural y la apertura interpretativa, el horizonte epistemológico de la estética se ha vuelto tan diverso que las miradas sobre el arte se tornan infinitas. Lancemos, por nuestra parte, dos nuevas miradas al arte musical. De nuevo estaremos navegando entre la interpretación y el formalismo, analizaremos los “contenidos de la narración” y el “modo como son narrados”, un viaje entre la estructura y la interpretación en el que haremos escala en la dimensión analítica de los lenguajes en estudio.

Seguir a segunda parte