

MÚSICA CONCEPTUAL. Catalizadora del giro hacia la estética del contenido inmaterial en la música contemporánea (1)

Por: [Harry Lehmann](#) · Sección: [Fuera de tono](#) · Publicado el 01/11/2016 ·



Harry Lehmann: "KONZEPTMUSIK. Katalysator der Gehaltsästhetischen Wende in der Neuen Musik" ^[1]. Publicado originalmente en la *Neue Zeitschrift für Musik*, 1/2014.

Traducción: Alberto Bernal

Una de las curiosidades más llamativas de la música contemporánea es el hecho de que, desde hace décadas, exista una revista con el prometedor nombre de *Musik-Konzepte*, y que, sin embargo, los conceptos hayan tenido tan poca presencia en la nueva música. Sólo en unos pocos casos los compositores se han referido a los conceptos musicales. En los pocos casos en los que los compositores se han referido a los conceptos musicales, ha sido más bien con argumentaciones que apenas guardan relación con los orígenes de lo conceptual en las artes plásticas. Así podemos encontrar, por un lado, a Mathias Spahlinger, quien escribe que es característico del conceptualismo el hecho de que "*una única idea, que se encuentra en pocos segundos y se escribe en pocos minutos, desencadena muchos minutos de música de gran complejidad*", poniendo aquí como ejemplo el *Poème symphonique* para cien metrónomos de Ligeti^[2]. Esta definición es demasiado limitada, pues excluiría obras como el *4'33"* de Cage o el *Charts Music* de Johannes Kreidler; ambas son obras conceptuales, pero no contienen precisamente "música de gran complejidad". En el otro lado nos encontramos con el comentario de Peter Ablinger: "*en cierto modo la música europea escrita siempre fue arte conceptual*". En la diferencia entre la notación escrita y la ejecución estaría "ya incluida la posibilidad de que el arte pueda ser, no únicamente un producto final en forma de objeto, sino una mera idea"^[3]. Esta caracterización, según la cual ya una partitura podría ser concebida como una especie de concepto, va, a su vez, demasiado lejos, no permitiendo establecer ninguna analogía con la radical ruptura con la tradición que marcaron los *ready mades* de Duchamp para las artes plásticas. ¿Qué es entonces la música conceptual?

¿MÚSICA CONCEPTUAL?

Es absolutamente inútil tratar de responder esta pregunta con la mirada puesta en un determinado tipo de ejemplos, pues hasta ahora ni ha habido un género propio, ni se ha establecido ningún tipo canon en relación a la música conceptual. Ni siquiera el término "música conceptual" parece haber existido; en mayo de 2013 no se dejaba ni *googlear*, es decir: no aparecía un solo resultado que lo pusiera en relación con la música contemporánea^[4]. Consecuentemente, tampoco existía un término musicológico equivalente. En inglés se habla de "process music" en relación a obras como el *Pendulum Music* de Steve Reich (1968) o

de “chance music” en relación al *Music of Changes* de John Cage (1951). Tanto “música procesual” como “música aleatoria” son expresiones que caracterizan el proceso compositivo, pero que en ningún caso subrayan el momento reflexivo ajeno a la música que presentan ambas obras. En los últimos tiempos, el tema de la música conceptual se ha convertido en un habitual objeto de discusión^[5]. Y, de entrada, uno se encuentra con un espacio relativamente amplio para la teorización: en este sentido, nos planteamos un primer e inmediato paso, mediante el cual trataremos de poner el término “música conceptual” en analogía con el de “arte conceptual” de las artes plásticas. Tras esto, nos planteamos un siguiente paso teórico, que consistiría en definir “la música conceptual” en relación al modelo teórico que presenté en mi texto “Avantgarde heute”^[6]. Este segundo paso es perfectamente compatible con el primero, pues este modelo funciona de forma interdisciplinar, pudiéndose reconstruir los géneros conceptuales en los diferentes estilos de las artes plásticas, de la literatura y de la música.

UN MODELO

En este modelo parto de la base de que existen tres momentos decisivos en el proceso de comunicación del arte: primero, encontramos la obra de arte como una combinación de formas; posteriormente estaría el medio de una disciplina artística determinada, en el cual se disponen las construcciones formales de la obra de arte; y, por último, tendríamos un momento de reflexión que acompañaría a toda producción y recepción del arte, si bien en el arte premoderno este momento no fue articulado de manera explícita. En la música compuesta hasta principios del siglo XX, la obra, el medio y la reflexión estaban fijamente acoplados en un recinto cultural cerrado sobre sí mismo —un recinto que definía de antemano qué es lo que era una obra musical, un cuadro o un poema. En la música clásica, la cuestión de “qué es el medio” se planteó tan poco como la cuestión de “cuál es el concepto”.

Con el desarrollo de la “nueva música”^[7], la música^[8] se convierte también en enfáticamente moderna, es decir, comienza a orientarse en torno a la idea de “lo nuevo”. Este paso hacia la “modernidad clásica” se produce en el momento en que compositores como Schönberg comenzaron a estirar la autonomía social que heredaron de su cultura musical hasta un punto en el que no sólo ensancharon los principios constitutivos de la música clásica, si no que acabaron por desarticularlos. De esta forma se llegó a la neutralización del sistema tonal de la música europea. Las primeras obras atonales que surgieron a principios del siglo XX supusieron nada menos que una negación del medio de la música que habían heredado. Si bien aún uno podía seguir aferrándose al formato de las composiciones como tales (a su condición de obra musical), tuvo que compensarse la ausencia de aquel medio tonal en el que se inscribían los juegos de contrastes en la armonía y en la disonancia, y que siempre fue un punto de anclaje en el proceso compositivo, estableciendo qué relaciones entre acordes, ritmos y sonoridades eran posibles y cuáles no. Esa función del sistema tonal que arrastraban todas las composiciones fue entonces reemplazado por programas (es decir: prescripciones) como la música dodecafónica o el serialismo integral, que a su vez ofrecían instrucciones acerca de qué elementos musicales eran posibles y de qué manera podían éstos combinarse. En el fondo, todos los ismos se basan en este tipo de prescripciones, ya se trate del minimalismo, del espectralismo o de otras corrientes como la nueva complejidad o la música concreta instrumental, aunque no lleven el “ismo” en su nombre. Los ismos cumplieron en su momento con la función histórica de constituirse en “programas de compensación de la tonalidad”. Algo relevante en estos casos es el hecho de que el momento de reflexión permanecía aquí también implícito en las obras, no teniendo ninguna presencia en forma de información adicional. Sólo aquel que frecuentara los círculos sociales de la música contemporánea o que se hubiera documentado por su cuenta al respecto estaba en disposición de conocer y reconocer el momento reflexivo de los ismos musicales.

DOBLE NEGACIÓN

Esta liberación del momento reflexivo se produjo por primera vez en la música contemporánea con las “antiobras” de la vanguardia, en las que no sólo se producía una negación del medio, sino también de la propia condición de la obra musical. El mejor ejemplo de ello, a la vez que insuperable, es el 4’33” de John Cage, en el que el “silencio” es presentado a la escucha. La totalidad de la obra se reduce así a un acto de negación de la música. En general, podemos hablar de música conceptual cuando en una obra musical se produce una negación específica del medio y de la obra en sí. Mediante la renuncia consciente a explorar el medio de la música, a delimitarlo o a utilizarlo como combinación de formas para la construcción de la obra, se llega también en la música a una separación entre idea y elaboración^[9].

La doble negación del medio y de la obra no debe, empero, entenderse de una forma tan estricta como para llegar a la completa disolución de la condición del medio y de la obra de la música, pues en este caso la música conceptual acabaría reducida al “punto cero” de la obra de Cage. Se trata, más bien, de que ambas negaciones permanezcan experimentables y perceptibles. Incluso en el 4’33” puede aún reconocerse la forma temporal abstracta de una composición musical, con su comienzo, sus tres partes y su final. Es necesario también añadir que únicamente podemos hablar de música conceptual cuando esta cancelación de medio y obra es referido a una obra musical, y no a algo proveniente de las artes plásticas o de la literatura. La música conceptual puede reconocerse casi siempre por las referencias que aún conserva hacia el acto compositivo, hacia la historia de la música, las instituciones musicales, la escritura musical, la sala de conciertos, hacia los instrumentos musicales... Este catálogo abierto de particularidades suele ser suficiente como para diferenciar la música conceptual del arte conceptual en general. Y sobre esta base pueden examinarse también aquellos casos difíciles de encuadrar. Según esta perspectiva teórica, el arte sonoro, por ejemplo, no podría entenderse como música conceptual, ya que éste persigue habitualmente una determinada “estética del sonido”, no soliendo dirigirse con estrategias anestésicas ni contra la sutileza de la escucha ni contra la experiencia de lo sonoro.

ANESTÉTICA

Una particularidad determinante de la música conceptual no es únicamente que ponga el foco sobre el momento reflexivo, sino también el hecho de que las obras, por lo general, presenten un fuerte vínculo con lo anestésico. Duchamp adoptó la neutralidad estética como criterio principal de selección para

sus *ready mades*; aquellos objetos declarados como arte no debían ni gustar ni no gustar, no debían ser ni bellos ni feos. En relación con esto iban también sus palabras acerca de un arte no retinal, es decir, de un arte que no adquiriera su capacidad de atracción a través del estímulo en la retina, sino mediante una idea. Si se traslada esta intención del arte conceptual hacia la música conceptual, podríamos entonces caracterizar a esta última como una música no timpánica, cuyo efecto último no sería alcanzado mediante el estímulo del tímpano. Sin embargo, no hay ningún tipo de arte que pueda renunciar completamente a la percepción sensorial; en el caso más extremo, la percepción sensorial sería como mínimo necesaria poder leer el concepto correspondiente. Cuando hablamos de arte no retinal o de música no timpánica, estamos dirigiendo la negación principalmente hacia aquella experiencia estética que nos ha sido legada sin más por el arte clásico y por la música clásica ^[10].

Ser consciente de la naturaleza anestésica de la música conceptual es determinante para su recepción. Por supuesto, la *Fontana* de Duchamp (1917) puede percibirse también como un “objeto bello”, tal y como prescribe para sus lectores Louise Norton en su recensión “Buddha of the Bathroom”: “¡qué agradable es para el ojo ‘inocente’ su sobria sencillez de líneas y colores! Alguien dijo: ‘como un afable Buda’” ^[11]. La autora alude aquí a la sombra que se produce en el interior del urinario colocado verticalmente, sobre el que, bajo un determinado ángulo de incidencia lumínico, puede intuirse la figura de un Buda sentado. En la fotografía en blanco y negro que con una iluminación tan cuidadosa tomó Alfred Stieglitz, fue llevada a cabo una verdadera puesta en escena del contraste de la imagen resultante. Y, debido al hecho de que el ensayo de Norton fue publicado conjuntamente con la foto de Stieglitz en la revista que coeditaba Duchamp, puede darse casi por hecho que esta mirada estética fue auspiciada por el propio artista y estaba escrita en clave irónica. Este comentario al *ready made* supuso una detonación controlada, al tiempo que escenificaba el malentendido de manera planificada. Hoy en día es más o menos evidente que el sentido de los *ready mades* y del arte conceptual en general se confunde cuando éstos son percibidos bajo el prisma de lo estético.



La misma argumentación puede trasladarse a la música conceptual, siendo por ello completamente absurdo —o, mejor dicho, anacrónico— escuchar el 4'33" “estéticamente” como si se tratara de una obra de concierto al uso, tratando de percibir con una sensibilizada atención los carraspeos y movimientos que los oyentes más cercanos, fruto de su nerviosismo, producen desde su butaca. La atenta y sacralizada escucha del “silencio” de Cage en la sala de conciertos padece del mismo error categorial que el estímulo estético con el que se admira el urinario de Duchamp en el museo. El hecho de que una lectura conceptual del 4'33" no esté precisamente en boga puede tener que ver con el propio comentario de Cage: “Yo quería que mi trabajo estuviera libre de mis propias predilecciones e inclinaciones, pues pienso que la música debería estar libre de los gustos y las ideas de los compositores. Tenía la sensación, y así lo espero, de que había transmitido a otras personas la experiencia de que los ruidos de su entorno producen una música más interesante que la música que escucharían al ir a un auditorio” ^[12]. En la primera frase puede reconocerse en Cage la misma predisposición antisubjetiva hacia la música que la que había motivado a

Duchamp en la elección de sus *ready mades*. Este último refería su antisubjetividad, no únicamente a las predilecciones e inclinaciones privadas, sino, ante todo, al hecho de buscar una afección neutral (ni positiva ni negativa) de la percepción en los objetos artísticos. Por contra, Cage afirma en la segunda frase, que en 4'33" se produce la verdadera vivencia estética, aquella que no se puede encontrar en las salas de concierto. Se trata de una ironía de la historia: Cage crea la obra que es el verdadero punto cero, pues 4'33" alude, con sus 273 segundos de duración, al cero absoluto de temperatura (-273º Celsius, 0º Kelvin), al tiempo que se aferra ahí firmemente a la predisposición estética de la "escucha". Esta lectura fue motivada por la espiritual visión del mundo del propio Cage, si bien únicamente puede tenderse un puente desde aquí si se acepta la premisa de que la música de la que habla Cage es "música absoluta". Para el "oyente" de hoy, 4'33" ya no es la obra más radical de la "música absoluta", sino justamente el clásico ejemplo de música conceptual anestésica.

EJEMPLOS

La cualidad anestésica de la música conceptual es algo que sólo hasta cierto punto viene determinado por los paradigmas estéticos de la anterior música clásica. Desde un punto de vista absoluto, el *Charts Music* de Johannes Kreidler poseería también una determinada estética. Las curvas bursátiles de la obra fueron sonificadas por medio del software de composición para niños *Songsmith*, y suenan como una especie de música de noria de parque de atracciones. Si bien esta caracterización sonora posee una funcionalidad expresiva para la articulación del contenido de la obra, de lo que aquí se trata es, ante todo, de una música enlatada que, sin más, se encuentra y se utiliza, y no de una detallada composición del sonido mediante el despliegue del oficio compositivo.

embedded by [Embedded Video](#)

Johannes Kreidler - Charts Music - Songsmith fed with Stock Charts

https://www.youtube.com/watch?v=2-BZfFakpzc&ab_channel=JohannesKreidler

Por su parte, Patrick Frank en su *The Law of Quality* compuso una música romanticona para voz y piano, tal y como la que se emplea para determinados spots comerciales. Aunque se trate aquí de una composición escrita como tal, en el fondo funciona como una imitación deliberada, escapando con ello a todos los paradigmas estéticos de la música contemporánea. Si bien también esta obra presenta una superficie estética, ésta no se constituye como fin de la composición, sino únicamente como un medio en el que cualquier valor estético acaba siendo refutado. Frank utiliza su pseudocomposición en el irónico spot *The Law of Quality – commercial 1*, en el que la partitura de la obra, noblemente enmarcada en madera, es ofrecida a subasta.

embedded by [Embedded Video](#)

Patrick Frank: The Law of Quality - commercial 1

https://www.youtube.com/watch?v=ySZf4xsUTzE&ab_channel=PatrickFrank

Un tercer ejemplo acerca de la naturaleza anestésica de la música conceptual es la *Klavierstück I* de Anton Wassiljew. Un vídeo congelado muestra, en tipografía blanca, una cita de un titular del *spiegel.de*: "crisis de los liberales: se buscan urgentemente votantes del FDP", al tiempo que suena una música atonal para piano de tres minutos de duración. El material musical está formado por *samples* de diferentes obras para piano del siglo XX que son permutados mediante procesos aleatorios. La errática sucesión de notas combina estupendamente con el largo proceso depresivo del Partido Liberal (FDP); de esta manera uno no se cansa de leer el titular una y otra vez con su triste sonido. Además de ello, la obra hace también rechinar la formal imagen que se tiene de la música dodecafónica. El punto fuerte aquí está en este juego de espejos a modo de ironía, en el hecho de que la obra se mofe por medio de la música del Partido Liberal, y por medio del Partido Liberal de la música.

embedded by [Embedded Video](#)

Klavierstück I: "Krise der Liberalen: FDP-Wähler verzweifelt gesucht" (spiegel.de), 17.12.2012

https://www.youtube.com/watch?v=z1Kp4N7ieSQ&ab_channel=AntonVasilyev

En la *Klavierstück I* no se emplea ni la música infantil de Kreidler, ni la típica música incidental empleada por Patrick Frank, sino que se cita música contemporánea sometida a un proceso de distanciamiento ^[13]. El carácter estético se muestra quizá de manera más fuerte en la obra de Wassiljew, si bien desde la perspectiva de la música contemporánea se trata más bien de despojos sonoros con los que el compositor no se identifica. Debido al hecho de que la obra aparece en su web acompañada de determinada información adicional, los malentendidos estéticos deberían quedar, en principio,

descartados: la perspectiva de escucha es dada de antemano, tratándose así de música conceptual no-timpánica.

La música conceptual, ya sea histórica o estructuralmente, se plantea como una oposición a aquellos ismos típicos de la modernidad clásica. Todos los ismos partían de un concepto musical desde el que se compusieron un gran número de obras, que apuntaban todas hacia los mismos modelos perceptivos y, por tanto, podían ser agrupadas dentro de *un mismo* ismo. Lo que una pintura cubista o una composición minimalista es, es algo que se ve o se escucha de inmediato. La música conceptual, por contra, produce obras de un tipo de individualidad que no permite una uniformidad en su superficie fenomenológica, pudiendo estar basadas en ideas completamente diferentes unas de otras y, por tanto, no pudiendo ser agrupadas bajo ningún ismo. Si bien tanto por los ejemplos como por el tema en cuestión nos estamos refiriendo a lo mismo, he optado por hablar de “música conceptual” y no de “conceptualismo”. La denominación de “conceptualismo” coloca a la música conceptual en una posición demasiado cercana al serialismo, a la nueva complejidad [Komplexismus] o al minimalismo –como si de un ismo más se tratara–, cuando en realidad la música conceptual rompe con cualquier tipo de ismo.

El carácter anestésico o no-timpánico de la música conceptual llevó recientemente a la objeción que me planteó Tobias Eduard Schick en su texto “Contenido estético inmaterial [Ästhetischer Gehalt] entre la música autónoma y un nuevo conceptualismo”; en concreto: “la inserción que hace Lehmann del giro hacia la estética del contenido inmaterial [gehaltsästhetische Wende] apoyándose en el arte musical conceptual presenta una contradicción con respecto a la original apertura estética que plantea en su Filosofía musical”^[1]. La cuestión aquí sería entonces: ¿qué relación puede existir entre un contenido estético inmaterial [ästhetischer Gehalt] en la música y un concepto musical?

Estaríamos ante una autocontradicción semántica si tomáramos los conceptos musicales anestésicos como meros ejemplos de música anestésica. De manera parecida a cómo, con la invención de los *ready mades* anestésicos, Duchamp se volvió en su momento contra su propia pintura cubista, también la música conceptual presenta un cierto resentimiento anestésico. Tanto la *Klavierstück I* de Wassiljew, como *The Law of Quality* de Frank, como *Charts Music* de Kreidler apuntan hacia un contenido inmaterial [Gehalt], el cual ofrece una relación con, respectivamente, la desolada situación del liberalismo, la supresión de la calidad por la cantidad y la crisis financiera. Se articula un contenido inmaterial que, empero, no supone ningún contenido inmaterial estético en el contexto de la música de tradición clásica. Podemos formularlo de manera más precisa si declaramos que la música conceptual funciona aquí como estética del contenido inmaterial con la estética tachada: ~~estética~~ del contenido inmaterial [Gehaltsästhetik]. Partiendo del mismo modelo argumental, podríamos decir que también existen obras conceptuales de ~~estética~~ material, tal y como el *Pendulum Music* de Steve Reich (1968), las cuales podríamos denominar retrospectivamente como “música conceptual histórica”. En la “Stück für Solovioline” de la serie *Kinect Studies* (2011), Johannes Kreidler insufla ya una ~~estética~~ inmaterial –la grotesca ejecución funciona como crítica a lo representado por el violín, ironizando así sobre el *standard* instrumental de la música clásica.

kinect studies - by Johannes Kreidler

https://www.youtube.com/watch?v=UAlcTnvBS0&ab_channel=JohannesKreidler

Aún así, este manifiesto debilitamiento de lo estético en la música conceptual no significa que se muestre en contradicción con el giro hacia la estética inmaterial de la música contemporánea, tal y como Schick supone. La música conceptual de hoy es, expresándolo de una manera un tanto anticuada: la vanguardia del giro hacia la estética inmaterial. En pleno siglo XXI, esta caracterización suena un poco anacrónica, ya que las vanguardias históricas fueron disueltas por la postmodernidad hace ya prácticamente medio siglo. Pero en la música contemporánea los relojes marchan un poco más lentos; en la música europea de tradición clásica, una verdadera vanguardia musical únicamente ha tenido lugar episódicamente: sin construir ningún género propio, emigrando hacia las artes visuales, o bien quedándose pasivamente en el sistema social de la música contemporánea sin modificar ni sus instituciones ni sus planteamientos operativos. En este sentido, la música conceptual digital de hoy en día está asumiendo la función de una vanguardia recuperada.

the Fluxus Performance Workbook
edited by Ken Friedman, Owen Smith and Lauren Sawchyn



a Performance Research e-publication 2002

FLUXUS

La música conceptual más radical puede encontrarse en el movimiento Fluxus, el cual dejó una influencia mucho mayor en la escena musical norteamericana que en la música contemporánea europea, donde apenas quedaron unas pocas huellas. Las razones de ello pueden reconstruirse fácilmente si nos fijamos en el *Fluxus Performance Workbook*. En su prefacio puede leerse: “Los primeros ejemplos de *event scores* fluxus se remontan a la famosa clase de de John Cage en la New School, en la que artistas como George Brecht, Al Hansen, Allan Kaprow y Alison Knowles, empezaron a crear obras de arte y de performance con una forma musical. Una de estas formas era el “evento” [event]. La notación de aquellos eventos tenía habitualmente la forma de concisas indicaciones verbales. A estas indicaciones es a lo que se llamó ‘*event score*’^[2]. Si entendemos los conceptos musicales como una histórica doble negación del medio y de la condición de obra, podríamos perfectamente tomar este *Workbook* como la recopilación de conceptos musicales más extensa que existe. Citemos aquí un par de ejemplos traducidos, de los años 60: Genpei Akesagawa, *Kompo*: “El director envuelve su batuta con papel e hilo. Los músicos, a su vez, envuelven su instrumento”^[3]. Bob Lens, #257: “Cómete una jugosa manzana durante un concierto”^[4]. Joe Jones, *Dog Symphony*: “Los espectadores pueden traer perros. Los músicos de la orquesta tienen todos silbatos para perros. A la señal del director, todos soplan los silbatos hacia los perros, mientras estos comienzan a ladrar”^[5]. Alison Knowles, *Piece for any number of vocalists* (1962): “Cada persona piensa en una canción y, a la señal del director, la canta de principio a fin”^[6]. George Brecht, *For a Drummer*, Fluxus version 7 (1966): “Como si se tratara de un tambor, el percusionista toca con escobillas en un recipiente lleno de nata para montar hasta que ésta quede completamente montada”^[7]. Mieko Shiomi, *Wind Music No. 2*, Fluxus version 1 (1966): “Varios intérpretes encienden ventiladores y los dirigen hacia diferentes instrumentos musicales colgados, como campanas o gongs, de forma que éstos comiencen a vibrar y a sonar”^[8]. Tristan Tzara, *Vaseline Symphonique* (1921), Fluxus version: “Micrófono, manos, vaselina”^[9]. Davi Det Hompson, *There's Music in my Shoes*: “Coloca una pastilla de jabón humedecida en el centro del

espacio. Escucha cómo alguien se resbala”^[10]. Dick Higgins, *Danger Music Number Twelve*: “Escribe mil sinfonías”^[11]. Jed Curtis, *Music for Wise Men*: “Suicídase”^[12].

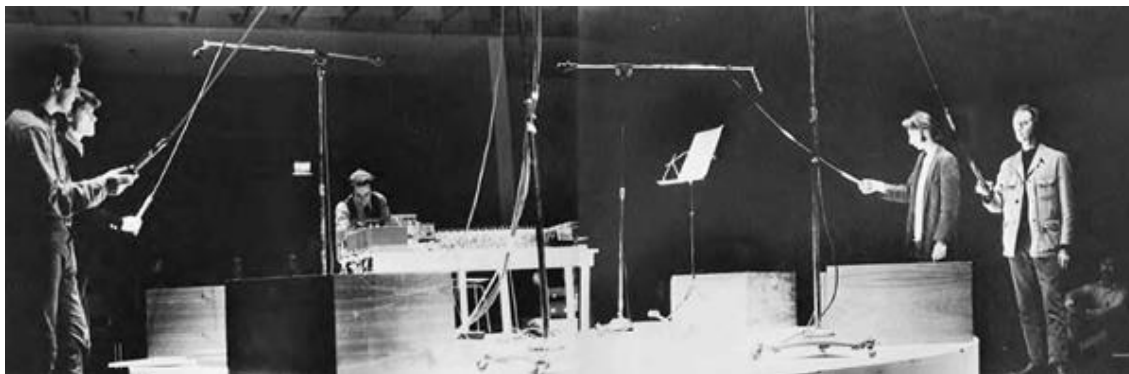
Los diez ejemplos anterior muestran cómo el movimiento Fluxus produjo, sin lugar a dudas, una música conceptual con una orientación y objetivo ofensivo muy determinados. El gesto de envolver la batuta y los instrumentos pone fin a la ejecución de la música. El que se come una manzana boicotea el concierto. En los casos de la sinfonía de perros y de la obra coral en la que cada persona canta su propia canción, se trata en realidad de una disolución de los límites de dos géneros musicales ya existentes. En los del percusionista que bate la nata y de la música de los ventiladores, estaríamos ante una utilización enajenada de los instrumentos musicales. La “vaselina sinfónica” crea una situación de concierto sin instrumentos musicales ni cantantes, una situación para la que no existe ningún género. La “música en los zapatos” abandona la sala de conciertos. Mientras que ante la “música peligrosa” y la “música para hombres sabios” sería mejor que renunciáramos a cualquier intento de composición o interpretación, respectivamente.

Los conceptos del movimiento Fluxus son, sin lugar a dudas, reconocibles como conceptos musicales, pues todos ellos toman posición con respecto a los intérpretes, los instrumentos musicales, los estilos musicales, la composición como tal, la sala de conciertos, la “música” y su ejecución. Al mismo tiempo, estos conceptos formulan cada uno una indicación específica, a través de la cual el fenómeno “música” es negado en su relación con uno u otro de los elementos anteriores. Por tanto, lo que nos encontramos en la mayoría de los casos es una especie de antimúsica, lo que a buen seguro contribuyó al hecho de que la cercana denominación de “música conceptual” no llegara a ser acuñada en relación a aquellas obras. Desde el punto de visto del uso general del lenguaje, con el término “música conceptual” lo que se espera es una especie de música basada en conceptos pero que no por eso deje de ser perceptible *como música*. Si, en cambio, entendemos la música conceptual como negación del medio y de la obra, entonces se nos mostrará más plausible la incorporación terminológica de las obras fluxus dentro de la música conceptual.

BARRERAS INSTITUCIONALES

Existen firmes motivos institucionales que han contribuido al hecho de que la música conceptual haya quedado hasta ahora relegada en la sombra de la música contemporánea, así como también a que no se haya establecido el término de “música conceptual”. Si bien el arte conceptual tuvo dificultades en sus inicios por hacerse con un público, con los años consiguió, no obstante, integrarse completamente en el sistema de museos. Tanto en la Bienal de Venecia como en la Documenta [de Kassel], el arte conceptual constituye una praxis habitual. Aquél que se haya interesado en algún momento por el arte contemporáneo, ha tenido que ver alguna vez un botellero de Duchamp. La “sinfonía de perros” no es probablemente tampoco ninguna mala obra; sin embargo, no conozco a nadie que la haya presenciado nunca en vivo. Si bien tenemos también ejemplos como la *Animal Music* (2001) de Oswald Wiener, donde se escuchan los “cantos de lamento” de perros de trineo canadienses, no se trata aquí en realidad de música para animales en la sala de conciertos, sino de la naturaleza en estado puro como tal. El hecho de que la música de tradición clásica presuponga inicialmente un aparato de ejecución con intérpretes, directores y salas de concierto y las obras Fluxus antimusicales arremetan contra las instituciones musicales mediante su supresión, su puesta en evidencia o su provocación –algo que, desde luego, era deliberado–, genera de entrada una dificultad para que estas obras puedan ejecutarse públicamente. Pero el verdadero problema es, en realidad, que este tipo de música conceptual no haya contado hasta ahora con un medio apropiado de difusión y almacenamiento. La función que para las artes visuales ostenta el museo había sido cumplida hasta ahora, para la música, por las repetidas interpretaciones públicas, la radiodifusión o la grabación en LP o CD; algo que para la música conceptual era prácticamente inservible para su ejecución. Sólo con el advenimiento de la época de la revolución digital dispone la música conceptual de estos medios de almacenamiento y distribución que hasta ahora no había tenido. A través de su publicación on-line, los conceptos musicales se vuelven accesibles a un mayor círculo de espectadores, al mismo tiempo que sus realizaciones pueden almacenarse y difundirse de la mejor manera por medio de diversas plataformas on-line. Aunque los orígenes de la música conceptual se remontan ya prácticamente medio siglo, no ha sido hasta hoy en día cuando ha tenido una verdadera oportunidad de constituirse como género propio, creando su propio canon y teniendo un efecto reflexivo en aquella cultura musical de la que hasta ahora había permanecido apartada. Debido a esta problemática de los soportes de almacenamiento, el movimiento Fluxus acabó emigrando finalmente hacia las artes visuales.

Para los compositores de música contemporánea, la música conceptual había sido hasta ahora una nota a pie de página de su propia obra. Esto es algo que puede aplicarse en esta medida al *Poème symphonique* para cien metrónomos de Ligeti (1962), al *Pendulum Music* de Steve Reich (1968/73) o a *Aus den sieben Tagen* de Stockhausen (1968), una obra constituida por 15 conceptos musicales. Un buen ejemplo de este ciclo es “Iza la vela hacia el sol”, para ensemble: “toca un sonido durante tanto tiempo / hasta que llegues a escuchar sus vibraciones individuales // Páralo / y escucha los sonidos de los demás – de todos a la vez, no de uno en uno- y mueve lentamente tu sonido / hasta que consigas una completa armonía / y todo el sonido se convierta en oro / en puro y luminoso fuego”.



Steve Reich: "Pendulum Music" en el Whitney Museum, 27-5-1969. Richard Serra, James Tenney, Bruce Nauman y Michael Snow. (c) Richard Landry

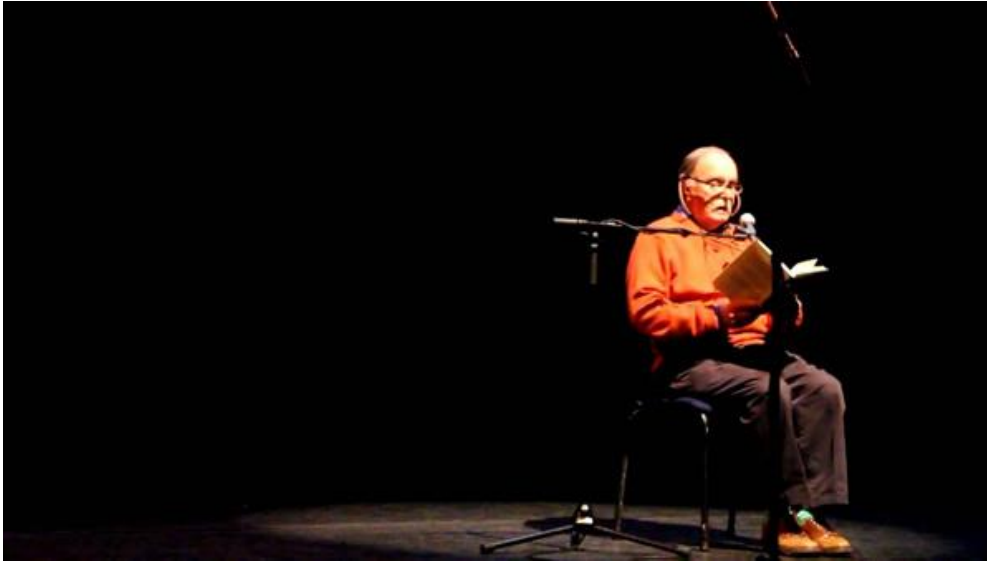
CONSTITUCIÓN DE LA MÚSICA CONCEPTUAL COMO GÉNERO

Hoy en día la situación está cambiando desde muchos puntos de vista. Aquellas obras marginales de entonces se encuentran ya todas en *YouTube*, y se han vuelto relativamente populares gracias a las visualizaciones de aficionados y al hecho de poder ser entendidas por un público interesado en el arte más allá de la escena de la música contemporánea. Aquello que, dentro de las clásicas condiciones de ejecución, constituía una clara desventaja para la difusión de la música conceptual, se ha convertido en ventaja en el mundo digital. La música conceptual es altamente "virtuogénica"^[13], es decir: en el mundo virtual se difunde de manera mucho más rápida, superando sin dificultad las barreras de recepción que puede tener la música contemporánea instrumental. En *YouTube*, las obras conceptuales de jóvenes y aún desconocidos compositores pueden llegar a tener el mismo gran número de visitas que los clásicos de la música contemporánea. El *Charts Music* de Kreidler tiene el mismo medio millón de visitas que *El canto de los adolescentes* de Stockhausen (esto no es ningún comentario sobre la calidad musical, sino sobre las dinámicas de generación de atención).

De esta manera, es hoy cuando existe la verdadera oportunidad de recopilar, no ya únicamente aquellos conceptos musicales emigrados a las artes visuales y a la poesía, sino aquella música conceptual esparcida entre las obras de los compositores, pudiendo constituirse finalmente en un género propio. Además, podríamos también identificar como música conceptual algunos estilos musicales que hasta ahora únicamente conocíamos por su pseudónimo, tal y como la música procesual (*process music*). Incluso en el siglo XIX podemos encontrar ejemplos pioneros de música conceptual, como la obra para piano de Erik Satie, *Vexations*, en la que se indica que debe tocarse 840 veces un tema con dos variaciones. Incluso torturas como ésta, de 28 horas, pueden encontrarse ya en *YouTube*.^[14]

CAMBIOS EN LA RECEPCIÓN

Más allá de todo esto, no ya es sólo que se haya cambiado la disponibilidad y ámbito de expansión de la música conceptual histórica, sino también la actitud con la que es recibida. La obra citada de Stockhausen apunta abiertamente hacia una experiencia espiritual más allá de la música. Tal relación con lo trascendente es algo que en las otras obras no se da de una manera tan abierta. Cuando el público se halla en una situación de concierto y se interpreta una obra como *Pendulum Music* de principio a fin, o como la *Composition 1960 #7* de La Monte Young (en la que se tocan dos únicas notas durante un largo tiempo), debe existir para ello una buena justificación. En la cultura musical de los años 60, estas obras de vanguardia portaban consigo la promesa de ser una experiencia existencial. Fueron entendidas como una especie de túnel, que al atravesarse daba acceso hacia otro mundo espiritual, místico o metafísico. Sin embargo, ahí surgía el paradójico razonamiento de que cuanto más era uno capaz de abstraerse de las figuras y estructuras musicales tradicionales, más se internaba hacia el núcleo de la música. En la reducción extrema se buscaba la esencia. Precisamente cuando ya apenas quedaba nada que escuchar que mantuviera un aspecto musical (tal y como un aficionado a la música lo entendería como música), era cuando los iniciados más perseveraban e insistían en que estábamos ante la verdadera música.



Alvin Lucier: "I am sitting in a Room".

También *I am sitting in a room* (1969) de Alvin Lucier pertenece al canon de la música conceptual, si bien en el pasado la obra fue percibida con frecuencia de otra manera. Esta recepción histórica puede evidenciarse claramente en la siguiente afirmación de Nicolas Collins, ex-alumno de Alvin Lucier, quien en el texto para la carátula del CD de la casa Lovely Music, de 1990, en el que aparecía la obra, escribió: "Escuchamos 32 repeticiones del texto; con cada repetición, las sílabas se van poco a poco estirando y volviendo cada vez más resonantes. Al final ya no podemos diferenciar dónde acaba una palabra y dónde comienza la siguiente; el texto se vuelve completamente ininteligible. Lo que había sido una palabra al uso, se ha convertido en un motivo sibilante de tres notas; lo que había sido una frase declarativa se ha convertido en un extraño fragmento melódico tonal; lo que había sido un párrafo de prosa sin ninguna intención artística en sí mismo, se ha convertido en música. En cierta manera, en el transcurso de cuarenta minutos, el sentido de aquello que escuchábamos se ha deslizado desde la esfera de la palabra hablada hacia la esfera de la armonía"^[15]. De ello se deduce, por tanto: una transformación de palabra hablada en música, experimentada sensorialmente, si bien al final no se escucha más que un efecto sonoro estéticamente poco espectacular. Que Collins hablé aquí de "música" y de "armonía" es únicamente relevante debido al hecho de que la música conceptual histórica, así como también la música contemporánea, haya sido compuesta y recibida según la idea conductora de una "música absoluta invertida"^[16]. También podemos reconocer aquí esta típica bidireccionalidad en la que, por una parte, el concepto de "música" es llevado al extremo, y por otra parte, esta transgresión es contextualizada como una profunda y extrema experiencia existencial. Incluso aquellos casos que no llevaban la correspondiente contextualización a través de los compositores o de la crítica musical, estas obras nunca dejaron de irradiar al menos una promesa de experiencia trascendental. Desde el punto de vista de su estructura podemos apreciar aquí la imitación de experiencias religiosas, siendo importante para la comprensión de la histórica música conceptual (así como de la música contemporánea en general), tomar en consideración que en los años 60 y 70 se daba por hecho que la música de tradición clásica resonaba siempre con un halo quasi religioso.

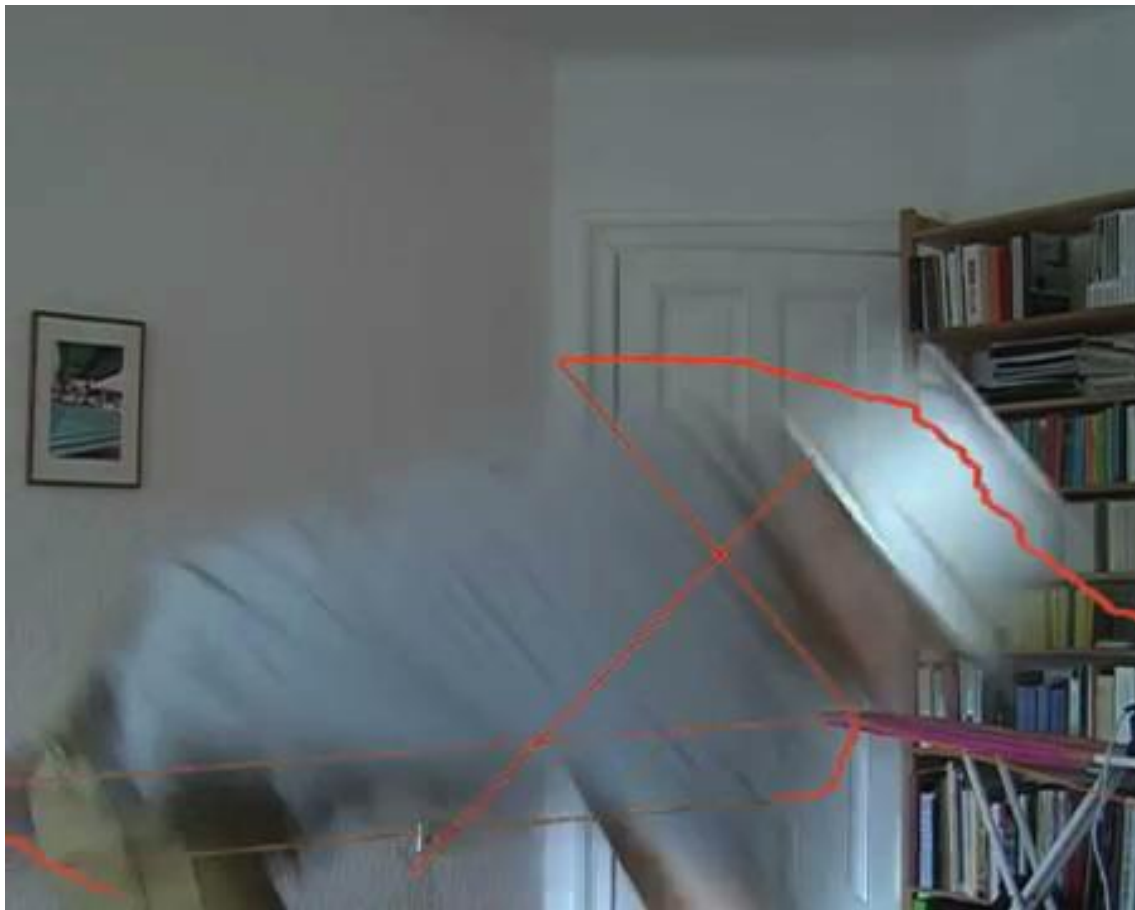
Desde que la música conceptual es difundida en vídeo a través de la web, es también recibida con otra actitud. Se clickean y visualizan los vídeos hasta que se entiende la idea y se experimenta sensorialmente; prácticamente nadie va a ponerse a meditar a través de la duración completa de las 32 repeticiones de Lucier. El medio de almacenamiento y difusión del que ahora dispone la música conceptual no conduce de ninguna manera a una percepción deficiente y fragmentaria de las obras, sino que se constituye ahora en una ayuda para la música en su camino hacia aquel cambio de perspectiva que otras artes ya recorrieron hace tiempo. Independientemente de con qué palabras clave queramos describir este cambio –ya lo percibamos como ruptura del desencantamiento, secularización, profanación o posmodernización–, lo que en realidad ha cambiado han sido los condicionantes culturales de recepción de la música de tradición clásica: en la música contemporánea ya no nos movemos dentro de un único y compartido ámbito de sentido, sino que tenemos que contar con una recepción musical radicalmente pluralizada e individualizada. El compositor únicamente puede ya desviar la experiencia subjetiva de las zonas de ambigüedad del sistema cultural cuando acota el marco de recepción dentro de su obra. Estas explícitas acotaciones en la música de tradición clásica es lo que constituyen los conceptos musicales. En este sentido, este continuo cliqueo entre conceptos y vídeos supone una actitud de recepción más adecuada para la música conceptual, pues por medio de ello las obras son percibidas en efecto como *música conceptual* y no como casos extremos de música absoluta. Por supuesto, la histórica música conceptual puede ser también ejecutada, si bien desde un punto de vista actual, el formato de concierto –con esa imposición de que el espectador permanezca hasta el final– sería mucho menos apropiado que un formato museístico, en el que el uno pueda ir cambiando, según su propia sensación de tiempo, entre diferentes ejecuciones que transcurren paralelamente en salas separadas.^[17]

Quienes se ocupan de la historia de la música conceptual no van de archivo en archivo limpiando el polvo, pues es ésta una historia que, debido a su disponibilidad en el entorno virtual, se está escribiendo ahora. Hay que añadir, además, que el género apenas se ha podido desarrollar desde los años sesenta, ya que las posibilidades de negación radical de todos los posibles parámetros musicales quedaron muy pronto agotadas, mientras que las obras, con su enfática radicalidad, comenzaron a sentirse pasadas de moda en el incipiente entorno postmoderno de los años setenta. Hoy en día, el interés por la música conceptual histórica está experimentando un resurgimiento, en tanto que a las posibilidades analógicas se le han unido las prácticamente inagotables posibilidades de una música conceptual digital. Con la llegada de Internet, ya no es únicamente que se haya disipado la carencia de un medio de almacenamiento y difusión adecuado, sino que, además, ha surgido un nuevo y específico medio de “composición” para este género: el vídeo web y las accesibles posibilidades de manipulación digital de sonidos, imágenes, textos y movimientos. A diferencia de la música conceptual histórica, en la que generalmente se creaban las obras a través de abstracciones musicales, la música conceptual actual se caracteriza por una integración de diferentes dimensiones perceptivas. Puede ser compuesta como una “música relacional”^[1], en la que sus conceptos, en el soporte del vídeo, son al mismo tiempo visibles, audibles, legibles y simbólicos.

MÚSICA CONCEPTUAL DIGITAL

Johannes Kreidler, con trabajos como *Charts Music* (2009), *Kinect Studies* (2011) o *Split Screen Studies* (2011), abrió la puerta a esta otra forma de música conceptual basada en la tecnología, poniendo con ello en movimiento el género de la “música conceptual digital”. Lo revelador aquí es cómo y para qué se utiliza la técnica digital. Podemos encontrar, por ejemplo, la chocante situación que se crea en los *Kinect Studies*, donde, mediante sensores de movimiento, se transforman directamente en sonido labores tan cotidianas como limpiar las ventanas, planchar o tomar una sopa. El empleo de las últimas tecnologías escenificaría así un irónico progreso del material (un progreso que, en realidad, no es tal).

En los *Kinect Studies* se realiza también la pieza *Choice 3* (1966) de Robert Bozzi, contenida en el *Fluxus Workbook*, en la que se pide tomar carrerilla y saltar de cabeza sobre un piano con un casco protector. La ventaja de la música conceptual digital es aquí evidente, pues Kreidler no se arriesga a sufrir una fractura cervical cuando, con un cubo de plástico sobre la cabeza, salta sobre su piano: unas líneas pintadas virtualmente sobre la pantalla (¡bravo!). Parece transmitirse el mensaje de que Fluxus, que hace medio siglo se distinguió como una radical crítica institucional y cultural, se ha convertido en algo cómico.



Johannes Kreidler en su particular realización de "Choice 3" de Robert Bozzi (*Kinect Studies*, 2011)

La música conceptual digital suele llevarse a cabo la mayoría de las veces como música relacional, la cual posibilita una orientación hacia el contenido inmaterial [Gehalt]. Ejemplos de ello son la *Charts Music* de Kreidler o los conceptos 11 o 15 de Anton Wassiljew, “Crisis de los liberales” y “Nuevo Himno Nacional de Rusia” (una musicalización serialista de la constitución rusa, en la que se cuenta acústicamente la recurrencia de las palabras “Presidente” y “Pueblo”). Como primer plano de la música conceptual histórica encontrábamos siempre –bajo el paraguas protector de una idea de música absoluta- un “contenido inmaterial absoluto” [absolute(n) Gehalt], el cual se mostraba como experiencia de lo trascendente, evitando así la verbalización. Los contenidos inmateriales de las obras digitales de música conceptual son, por el contrario, muy concretos, dejándose de inmediato aprehender verbalmente. Es inherente al formato mismo de la música conceptual el hecho de que sus contenidos inmateriales puedan reducirse a una ocurrencia, a una idea o a un chispa, siendo más simples que complejos. Incluso aunque la música conceptual se relacione más con la música que con el mundo, como ocurre con la obra *das rheingolf 2: kadenzklang* de Anton Wassiljew (cuya escucha no tiene desperdicio)^{[2][3]}, no por ello deja de ser fácil atrapar la idea.

anton wassiljew - »das rheingolf« 2: kadenzklang (2013)

https://www.youtube.com/watch?v=5g5jnruKRJE&ab_channel=AntonVasilyev

DIFERENCIACIÓN ENTRE MÚSICA CONCEPTUAL Y ESTÉTICA DEL CONTENIDO INMATERIAL [GEHALTSÄSTHETIK]

Cuando, como resultado de nuestro análisis, llegamos a la conclusión de que la música conceptual parece articular únicamente ideas sagaces, graciosas, inteligentes, provocadoras y de pequeño formato, al tiempo que, por otra parte, se concibe anestéticamente, podríamos quizá afirmar que en ella no se daría ninguna “música de estética inmaterial”. Sus contenidos inmateriales son, al mismo tiempo, limitados y no propiamente “estéticos”. Con ello, se nos vuelve a plantear la pregunta: ¿qué relación tiene entonces la música conceptual con el giro hacia la estética del contenido inmaterial?

La respuesta se nos da por múltiples vías. Los ejemplos de la música conceptual de hoy en día muestran cuán fácil es satisfacer la necesidad de novedad de la música mediante los contenidos inmateriales. Aquí puede verse también cómo, de la manera más radical, se realiza el tránsito de la concepción de la música bajo la idea de la música absoluta hacia la idea de una música relacional, la cual apunta hacia ámbitos perceptivos ajenos a la propia música, y cuya relación con lo real se muestra a su vez de manera concreta. En este sentido podríamos afirmar que la música conceptual digital sería el catalizador del giro hacia la estética del contenido inmaterial.

La relación entre la música conceptual y la estética del contenido inmaterial está, además, actuada por un efecto accidental. En comparación con otras artes, es un caso especial el hecho de que la música conceptual se haya constituido como género en un tiempo en el que la necesidad de novedad de la música contemporánea comienza a verse satisfecha mediante los contenidos estéticos inmateriales. Precisamente en el sentido de una coincidencia histórica debe entenderse aquella frase mía que Tobias Eduard Schick tomó como prueba para afirmar que, en mi filosofía de la música, el giro hacia la estética del contenido inmaterial habría sido reducido artificiosamente a la música conceptual. La frase en sí no deja lugar a dudas: “*En principio, tanto en la idea de un ‘giro hacia la estética del contenido inmaterial’ como en la tesis de la ‘liberación de los conceptos musicales’ se trata de un único e idéntico diagnóstico de la situación actual, al cual se llega desde dos diferentes caminos teóricos*”^[4]. Se trata de un “diagnóstico de la situación actual” y no de una aseveración teórica en la que se declare una identidad en la cuestión. La coincidencia entre el conceptualismo y el giro hacia la estética del contenido inmaterial radica en la particular “historia discontinua” de la música contemporánea, cuyo *main stream* ha permanecido hasta ahora bajo el modus operandi de la modernidad clásica, sin que se haya conformado una vanguardia y una postmodernidad (o sólo de manera marginal), como sí ha sido el caso en las artes plásticas y en la literatura.^[5]

ESTÉTICA ENTRE PARÉNTESIS

Existen varios ejemplos mediante los cuales puede observarse que en la música contemporánea se ha producido, en efecto, un giro hacia la estética del contenido inmaterial. Tomaremos como representativos los siguientes: *Fremdarbeit* (2009) de Johannes Kreidler, *Falsche Freizeit* (2011) de Hannes Seidl y Daniel Kötter, *Von Sodom und Gomorra nach Berlin* (2012) de Leah Muir, *Generation Kill* (2012) de Stefan Prins y *Wir sind außergewöhnlich* (2013) de Patrick Frank. Aquí no se trata tanto de una música conceptual como género, sino más bien de música conceptual más o menos elaborada compositivamente, que mantiene su condición de obra musical y que desarrolla situaciones musicales y conceptuales mucho más complejas que una obra de música conceptual como tal. Además, en todos los casos estamos ante una música relacional que, como ya hemos comentado, se establece como posibilidad para la inclusión de conceptos musicales de contenido inmaterial dentro de la obra. Aún así, la música relacional no tiene por qué ser necesariamente conceptual, como puede verse en la gran cantidad de obras musicales multimedia que no parten de ningún concepto. En los ejemplos anteriores, sin embargo, sí puede encontrarse en todos un concepto musical claramente establecido, que se relaciona con el mundo exterior y tematiza así un contenido inmaterial de índole política, filosófica, sociológica o cotidiana.



Hacia el contenido estético inmaterial: "Sodom und Gomorra nach Berlin" de Leah Muir en su estreno en la Bienal de Munich de 2012. Dirección escénica de Enrico Stolzenburg

Lo que además unifica a estas obras es también su postura "antiestética": están basadas en un texto (Muir, Frank), trabajan con desechos acústicos (Seidl) o se mueven por los cubos de basura de la música pop (Kreidler). Quizá en la obra de Prins los sonidos electrónicos sí tendrían una cierta cualidad estética. A la luz del modelo teórico, el giro hacia la estética inmaterial implicaría que, tras la inmanente diferenciación de medio, obra y reflexión de la música, uno puede ya recurrir libremente a la totalidad de los ismos, técnicas compositivas y materiales –incluso al material tonal, siempre que éste sea utilizado de una manera reflexiva, y no meramente ingenua-. Si es conveniente para el concepto, los aún vigentes tabúes de la música contemporánea sobre los "bellos" sonidos de la música clásica pueden también abolirse. Desde la perspectiva de este término teórico del giro hacia la estética inmaterial, los ejemplos presentados podrían verse más bien como música conceptual de estética entre paréntesis, es decir: como una especie de "música de contenido (estético) inmaterial".

El motivo de esta determinada orientación debería entenderse también a través de la situación histórica de la música contemporánea, que institucionalmente continua aferrada en torno a la estética de los instrumentos acústicos de la música clásica. Según la lógica del sistema, el compositor interesado en trabajar con contenidos inmatriales debe establecer una clara diferenciación frente a la práctica estandarizada de la música contemporánea, encerrada aún en la búsqueda de la experiencia estética singular. Esta postura antiestética o anestética está relacionada, ante todo, con los mecanismos institucionales de generación de atención: cuanto más grande sea la diferenciación con respecto al *main stream*, más grande será la esperanza de que puede ofrecerse algo realmente nuevo en la nueva música. Esta diferenciación no sólo puede maximizarse hoy en día mediante la elaboración compositiva de contenidos inmatriales determinados, sino también mediante el lijado de la superficie sonora de la música –partiendo de la base de que es el sonido de ensemble acústico instrumental lo que establece el patrón de lo "estético"-.

La música de contenido estético inmaterial sería –según su sentido terminológico y su idea- una música en la que "contenido inmaterial" y "estética" se hallan en equilibrio. En principio, podrían darse también cuartetos de cuerda o solos para flauta de contenido estético inmaterial, siempre y cuando esto concuerde con el correspondiente concepto musical. Con el fin de que estos trabajos puedan tener una oportunidad, es también necesario que en los ensembles de música contemporánea se establezca una conciencia de que la búsqueda de "nuevos sonidos" ha topado con un límite, mientras plantear música en el contexto de la música relacional puede destapar nuevos terrenos. Hoy en día, estas obras que buscan un contacto con lo real, al tiempo que reaccionan contra la institucionalizada estética del sonido que la música contemporánea arrastra del siglo XX, parecen estar en posesión del mayor potencial de innovación. Estas obras de contenido (estético) inmaterial actúan, al igual que la música conceptual anestética, como catalizadores del giro hacia la estética del contenido inmaterial y en la controversia pueden contar tanto con mi complicidad como con mis argumentos. Además de ello, están construyendo su propio género y creando un intrínseco valor artístico. Al contemplar desde una mayor distancia el proceso de transformación que la música contemporánea ha comenzado a partir de la revolución digital, pueden verse estas obras como indicadores del camino hacia la estética del contenido inmaterial, pues ésta se muestra en ellas ya completamente desplegada y manifestada.

UNA DICOTOMÍA AMENAZANTE

La cuestión del contenido estético inmaterial no es ningún juego de manos académico, sino una referencia dentro del discurso y de la política de festivales de la música contemporánea. En este sentido, Michael Rebhahn describe el *main stream* de la música contemporánea como un “estilo de combinaciones y adaptaciones, de alusiones y de citas. Una noble mezcla de serialismo, nueva complejidad, espectralismo, micropolifonía y, cómo no: música concreta instrumental; fósiles tonales por todas partes, y, siempre que se la necesita, la electrónica como barniz sonoro. ¿Quién dice que no nos hallamos ante una cantidad nada desdeñable de música nueva?”^[6]. Comparto el diagnóstico, pero ¿qué se puede desprender de ello? Rebhahn define en un tono sarcástico precisamente aquella música instrumental inmanetista que se rige por una idea invertida de la música absoluta, y a la que autores como Schick o Mahnkopf suscriben una estética de contenido inmaterial. Sobre el “fin del progreso material” parece haber un consenso amplio, acerca de lo que también el propio Mahnkopf escribe: “Hay dos paradigmas que parecen ya agotados: el progreso material y la autorreferencialidad—progreso material en tanto que presentación de nuevos sonidos como fin en sí mismo, autorreferencialidad en tanto que escenificación de determinados aspectos de la existencia del arte como tal”^[7]. Pero si el elemento de progreso e innovación de la música contemporánea no puede ya darse en su estética de lo material y, por otra parte, el contenido estético inmaterial tampoco puede ser expresado a través de las composiciones instrumentales contemporáneas, entonces esta música pierde toda el fundamento legitimador que ha arrastrado a lo largo de todo el siglo XX, cayéndose del espacio de la nueva música de enfática aspiración artística. Tal proceso debe iniciarse paralelamente a una nueva redefinición de términos, por ejemplo, dejando de llamar a esta música “nueva música”^[8] y denominándola sin más *música clásica contemporánea* [*Zeitgenössische Klassik*], por analogía con el término norteamericano de *Contemporary Classical Music*. Esto es lo que precisamente propone Michael Rebhahn^[9].

Aun así, la diferenciación política entre nueva música y música clásica contemporánea entraña ciertos riesgos. En el momento en que la nueva música sea definida como “la otra cara” de la música clásica contemporánea, podría rápidamente entrar en la misma dicotomía institucional que la *Contemporary Classical Music* y el *Experimentalism*, tal y como sucede en Estados Unidos. Y, en este sentido, podría relacionarse más la nueva música con la experimentación sonora que con el contenido inmaterial. Por este motivo —pero también para no cortar la relación con la historia de la música europea—, yo personalmente abogo por otro procedimiento que no se bifurque del “serialismo, nueva complejidad, espectralismo, micropolifonía [...] música concreta instrumental [...] fósiles tonales y [...] barniz sonoro”^[10]. Todas estas técnicas deben permanecer en la caja de herramientas de la nueva música, sólo que ahora únicamente se abriría para componer música relacional, basada en conceptos y de estética de inmaterial.

CONCLUSIÓN

Las alternativas están claramente dibujadas: o se consigue redefinir el contenido estético inmaterial de la música pura instrumental de manera que pueda seguir conectada con la pluralista praxis musical del siglo XXI, o perderá el status de nueva música, quedando convertida en música clásica contemporánea. No puede bastar en ningún caso con, tal y como hacen Schick y Mahnkopf, abandonarse en las argumentaciones y explicaciones decisivas a las pruebas autoritarias, es decir: citar a Adorno y remitir ambiguamente a las “ideas estéticas” de Kant^[11]. Es necesario aportar acercamientos teóricos no simplistas que tengan en cuenta las cambiantes condiciones de producción, distribución y recepción de la música surgidas a raíz de la revolución digital del siglo XXI. Mi análisis me ha llevado a la conclusión de que una orientación hacia los contenidos estéticos inmatrimales sólo puede producirse bajo el contexto de una música relacional gestada conceptualmente.

Referencias

- [Página web de Harry Lehmann](#)
- [Conceptual music and The Gehalt-aesthetic Turn](#) (vídeo)

Notas (1 – 4)

- [1] "Gehaltsästhetische Wende" en el original, una expresión ampliamente desarrollada por el propio Lehmann en su reciente *Estética* [Gehaltsästhetik. Eine Kunstphilosophie. Paderborn, 2016] y que nos parece conveniente traducir como "estética del contenido inmaterial". El "Gehalt" (contenido inmaterial) se opondría así al paradigma estético del material (Materialästhetik) que, según Lehmann, imperó hasta el giro que preconiza en el citado texto. El presente texto, como se verá, expone la tesis de que la música conceptual estaría funcionando como catalizador del giro hacia lo inmaterial en la música contemporánea. En la segunda y tercera entrega del texto se referirá más explícitamente a esta expresión. (N. del T.)
- [2] Cf. descripción de Mathias Spahlinger acerca de su obra "doppelt bejaht", disponible online en <http://www.swr.de/swr2/donaueschingen/programme/2009/werke/-/id=5270090/nid=5270090/did=5328052/pauvso> (último acceso, 18-11-2013)
- [3] Peter Ablinger: "12 Töne im Exil. Hauer und die Konzeptkunst", en: Christoph Metzger (ed.): *Conceptualisms*, Saarbrücken 2003, p. 217.
- [4] El término de "música conceptual" fue introducido por mí, así como definido con más detalle en mi *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*, Mainz 2012, p. 107, 112.
- [5] Las publicaciones habidas hasta ahora han sido: Gisela Nauck: "Neuer Konzeptualismus. Eine Reaktion auf multikulturelle Erstarrungen", en: *Positionen* 96 (2013), p. 38-43; Tobias Eduard Schick: "Ästhetischer Gehalt zwischen autonomer Musik und einem neuen Konzeptualismus", en: *Musik & Ästhetik* 66. Abril 2013, p. 47-65; Johannes Kreidler: "Mit Leitbild?! Sobre la recepción de la música conceptual", en: *Positionen* 95 (2013), p. 29-34; así como el capítulo "Musik-konzepte" en Harry Lehmann: *Die digitale Revolution der Musik*, p. 106-115.
- [6] Harry Lehmann: "Avantgarde heute. Ein Theoriemodell der ästhetischen Moderne", en: *Musik % Ästhetik* 38, Abril 2006, p. 5-41, v. especialmente el modelo teórico de la página 10.
- [7] Mantenemos aquí la expresión "nueva música" para facilitar la comprensión del resaltado que hace el autor del aspecto de "lo nuevo" a partir de aquí. (N. del T.)
- [8] "Kunstmusik" en el original. Literalmente "música artística". Hace referencia a aquello que podríamos llamar, con muchas reservas por mi parte, "música seria" o "música culta", motivo por el cual he preferido mantenerlo como "música" a secas al no existir un equivalente carente de connotaciones ideológicas en castellano. (N. del T.)
- [9] cf. Johannes Kreidler: "Mit Leitbild?!", p. 29.
- [10] Tal y como he sabido entretanto, Seth Kim-Cohen habla de un "non-cochlear sonic art" en su libro *In the blink of an ear*, Nueva York 2009. Existen varias coincidencias con el término de la *música no timpánica* [nicht-myrtinaxale Musik], que desarrolló de forma independiente. Pero también existen diferencias relevantes. Para Cohen, la música es reducida a un arte sonoro conceptual concebido de forma no coclear. Para, la música no timpánica caracterizaría más bien el género de la música conceptual, que se ha extendido ampliamente en el marco de la música contemporánea.
- [11] Louise Norton: "Buddha of the Bathroom", en: *From The Blind Man* 2/1917.
- [12] citado en Richard Kostelanetz (ed.): *Conversing with Cage*, Nueva York 2003, p. 70.
- [13] "V-Effekt" en el original, que hace referencia al *Verfremdungseffekt* de Bertolt Brecht, traducido habitualmente al castellano como "efecto de distanciamiento", técnica teatral por la que, dicho a grandes rasgos, la presentación de los hechos no crea una inmersión en el espectador, sino una actitud crítica y distante mediante el acto de mostrar abiertamente el proceso teatral. (N. del T.)

Notas (pag 4 – 9)

- [1] Tobias Eduard Schick: "Ästhetischer Gehalt zwischen autonomer Musik und einem neuen Konzeptualismus", en: *Musik & Ästhetik* 66, 4-2013, p.56. Mi respuesta detallada puede encontrarse en la aportación "Ästhetischer Gehalt im Widerstreit zwischen Absoluter und Relationaler Musik – Eine Erwiderung", publicado en la edición multimedia de esta revista [se refiere a la *Neue Zeitschrift für Musik*, en la que el texto que traducimos fue publicado originalmente]. El texto puede descargarse gratuitamente en www.musikderzeit.de así como en la aplicación para sistemas iOS o Android que, a su vez, puede descargarse en plataformas como el "App Store" de Apple o "Google Play".
- [2] Ken Friedman / Owen Smith / Lauren Sawchyn (ed.): *The FluxusPerformanceWorkbook. A Performance Research e-publication* 2002, disponible online en <http://deluxxe.com/beat/fluxusworkbook.pdf> (último acceso, 18-11-2013), p. 1.
- [3] Op. cit., p. 13.
- [4] Op. cit. p. 76.
- [5] Op. cit. p. 59.
- [6] Op. cit. p. 70.
- [7] Op. cit. p. 28.
- [8] Op. cit. p. 99.
- [9] Op. cit. p. 101.
- [10] Op. cit. p. 53.
- [11] Op. cit. p. 50.
- [12] Op. cit. p. 32.
- [13] [N. del T.] Lehmann introduce aquí un vocablo acuñado por él, que hemos traducido como "virtuogenia" ("Virtuogenität" en el original). Con él traza un equivalente a lo que en fotografía denominamos "fotogénico", a saber, una mayor adecuación de un sujeto o tema al medio fotográfico, o a aquella adecuación de algunas músicas para su grabación. Con "virtuogénico" se refiere a la mayor adecuación de algunas obras de arte para su reproducción virtual en el mundo digital, tal y como el género de la música conceptual. Puede encontrarse una descripción completa del término en <http://www.harrylehmann.net/begriffe/>
- [14] Mi agradecimiento al blogger Stefan Hetzen (<http://stefanhetzel.wordpress.com>) por esta referencia.
- [15] Nicolas Collins: Introducción a *I am sitting in a room* de Alvin Lucier, disponible online en <http://www.dramonline.org/albums/alvin-lucier-i-am-sitting-in-a-room/notes> (último acceso 18-11-2013).
- [16] El concepto de "idea invertida de la música absoluta" está explicado con profundidad en el capítulo "Absolute Musik" en Harry Lehmann: *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*, Mainz 2013, p. 94ss.
- [17] Sobre el tema "música en contextos expositivos" puede verse el texto de Johannes Kreidler: "Mit Leitbild?! Zur Rezeption konzeptueller Musik", en: *Positionen* 95 (2013), p. 33.

Notas (9 – 13)

[1] El término de “música relacional” fue introducido el capítulo “música relacional” en Harry Lehmann: *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*, Mainz 2012, p. 115 ss.

[2] También aquí puede leerse el concepto mientras se escucha la música a través de un texto proyectado que dice que el preludio del *Oro del Rin* de Richard Wagner está siendo tocado al revés, del fin hacia el principio. Una buena contribución al análisis musical.

[3] El título, *kadenzklang*, hace también referencia a la tipología sonora del “sonido cadencial” de Helmut Lachenmann: un proceso sonoro con caída natural, precisamente lo que sucede al dar la vuelta al gran crescendo del preludio de Wagner. [N. del T.].

[4] Harry Lehmann: *Die digitale Revolution der Musik*, ebd., p. 114. Sobre la crítica de Tobias Eduard Schick puede verse: “Ästhetischer Gehalt zwischen autonomer Musik und einem neuen Konzeptualismus”, en: *Musik & Ästhetik* 66, Abril 2013, p. 58.

[5] Véase también para ello el homónimo capítulo “Übersprungene Geschichte” [historia discontinua] en: Harry Lehmann: *Die digitale Revolution der Musik*, ebd., p. 82-87.

[6] Michael Rebhahn: “No problem! Approaches towards an artistic New Music”, transcripción de la conferencia impartida el 13 de abril de 2013 en el departamento de música de la Universidad de Harvard durante el congreso “New Perspectives for New Music in Germany”, accessible online en <http://hgnm.org/wp-content/uploads/2014/09/Rebhahn-Lecture-Harvard.pdf> [URL actualizado en la presente traducción, último acceso 25-12-2016].

[7] Claus-Steffen Mahnkopf: “Was heißt musikalischer Gehalt?”, en *Musik & Ästhetik* 63, Julio de 2012, p. 68.

[8] “Neue Musik” en el original, que es el término que Lehmann está utilizando durante todo el artículo para referirse a lo que en castellano solemos denominar “música contemporánea” sin más, habiéndolo traducido hasta este punto del artículo de esta manera. A partir de aquí nos vemos obligados a mantener la literalidad de “nueva música” para que pueda entenderse la bifurcación terminológica a la que se está refiriendo; una terminología que, por la diferente acepción en castellano, no conteniendo aquí el término de “nuevo”, tampoco funcionaría bien en nuestro idioma. [N. del T.]

[9] cf. Michael Rebhahn: “No problem!”, ebd.

[10] Michael Rebhahn: “No problem!”, ebd.

[11] Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf: “Was heißt musikalischer Gehalt?”, ebd., p. 64.