

# LA GENESIS DE LA MUSICA MODERNA Y SUS NUEVAS FORMAS

por el PROF. HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT  
De la Universidad Técnica de Berlín

El arte moderno es fruto del estado de ánimo del aburrimiento, del hastío. Este malestar, para el que ni Sigmund Freud encontró una interpretación psicoanalítica, ni los sucesores de Karl Marx una interpretación sociológica, procede de los tiempos de la Ilustración, y desde el Romanticismo ha ido adquiriendo un carácter cada día más crítico. La causa de esto pienso que debe verse en el intento de acoplar a las metamorfosis del arte el más plausible progreso técnico y social, sin advertir que éste responde a necesidades completamente distintas. El designio —por ejemplo— de ampliar y perfeccionar constantemente el sonido de la orquesta y la riqueza del lenguaje armónico por la vía de la adición, estaba condenado al fracaso como toda transferencia de los métodos cuantitativos a la esfera de la calidad. El arte no se amolda a los adelantos que contribuyen a aumentar las comodidades y la seguridad de la vida. El pesimismo de la cultura de fin de siglo que aún repercute en el Ocaso de Occidente de Oswald Spengler, toma los síntomas por causas.

Existe, sin embargo, el malestar. Encuentra su primera expresión articulada en un pequeño, pero grandioso libro: en el "Bosquejo de una nueva estética del arte musical" (1906) de Ferruccio Busoni (1). El leitmotiv de este escrito, adverso a toda la tradición estética, es un ditirambo a la libertad. Libre debe ser la música, que libre nació, dice Busoni. Cuando la resonancia de su grito de libertad apenas se ha extinguido, los primeros documentos de la liberación dan fe de vida, listos para la discusión.

¿Liberación de qué? Al espíritu del nuevo siglo le parecía gastado, resobado, cien veces dicho, lo que las épocas pasadas, las recién pasadas especialmente, habían exaltado y mitificado. Se estaba grávido del patetismo de la rebelión. La cultura misma se había hecho problemática. La divisa iconoclasta se convirtió en consigna de los futuristas. Su Führer, Marinetti pedía, en su vociferación, que se destruyeran los museos. "La Tempestad" se llamaba la más moderna ga-

(1) N. de la R. Maestro italiano nacido en 1856, establecido en Berlín desde 1894, creador de un nuevo ideal oporístico (autor de "Die Brautwahl", "Turandot", "Arlecchino", "Doktor Faust"), fallecido en 1924. Especialmente en la elaboración contrapuntística de sus obras para piano —era un notable pianista él mismo— avanzó hasta las formas de la música atonal. Vivía en la Viktoria Luis Platz del barrio berlinés de Schoenberg.

lería de Europa del nuevo arte, dirigida por Herwarth Walden en el Westen berlinés, cuya revista, del mismo nombre, verdaderamente arremetió contra las insignes imágenes de la poesía y la pintura tradicionales. "Les fauves", las fieras, se tituló, no sin fatuidad, un grupo de pintores parisienses. En el arte moderno de Rusia alentaba el presentimiento de la catástrofe y un aire de fin del mundo, que en hombres como el poeta Constantin Balmont y el compositor Alexander Scriabin, se mezclaron, en forma algo abigarrada, con ideas simbolistas, socialistas y teosóficas.

Pretende Busoni que el desarrollo de la música fracasa por culpa de los instrumentos. Con esta idea toca la raíz misma de toda transformación de la música: el sistema tonal al que los instrumentos tradicionales están, en gran parte, obligados. La réplica radical a su llamamiento llegó de Italia, donde una primera falange de artistas de todas las facultades se congregó bajo los banderines futuristas de Marinetti. Al diablo con pianos, violines, clarinetes y cornos, con todo el fárrago orquestal de pasadas centurias, clamaban los músicos futuristas. La vida moderna está llena del interesante rumor de los motores de los aviones y automóviles y las máquinas de una fábrica generan una especie de música que le sienta mejor al hombre del futuro que las consagradas partituras de tiempos caducados. El 11 de marzo de 1913 publicó Luigi Russolo su manifiesto futurista, base y fundamento de una nueva música ruidística, en el que distingue y cataloga seis familias de ruidos. Con la ayuda de su hermano Antonio construyó un instrumento al que llamó armonium de rumores, intentando obtener sonido, con designio musical, de estos primitivos recursos. Los Russolo no eran grandes compositores, pero eran de esos hombres cuyo estimulante fanatismo les impulsaba a vivir y luchar por una nueva idea, sin que les importara hallar o no confirmación. En las horas de la primera música ruidística predominaba el mismo espíritu de maquinista romanticismo, de fascinación por las fuerzas de la naturaleza sometidas por la técnica, que trasunta su juego estético en los relumbrantes lienzos de Severini y Carlo Carra, arremetiendo, con libre ímpetu, contra toda burguesa satisfacción. Quien ha visto la gran exposición de documentos futuristas de 1959 en Winterthur, ha podido convencerse de que el élan vital peculiarísimo del movimiento rebelde italiano, que desdichadamente amaba la guerra y acabó descomponiéndose y pudriéndose en el nacionalismo y el fascismo, se incluye entre los grandes impulsos de transformación artística de Occidente, aún sin haber creado él mismo grandes obras de arte.

Sus manifestaciones adquirieron, para el filisteo occidental de la cultura, el carácter de choque terrorista, dejando huellas indelebles en Rusia, en Suiza, y en Francia. Entre Igor Stravinski y los futuristas rusos no existe la menor relación, pero el gran ruso asistió a las demostraciones y representaciones de Marinetti y Russolo antes y des-



pués de la primera guerra. Conocía probablemente el manifiesto de Russolo cuando compuso, en 1918, el célebre final de la "Histoire du soldat", donde el diablo danza su marcha triunfal con una ruidística de tambores en la que es innegable la influencia de los discos de jazz que Ansermet había llevado de América.

La inconoclastia de los futuristas —ciertamente sin su ideología imperialista— se personifica, por el año veinte, en el ingeniero socialista francés Edgard Varese, que en Berlín forma parte del círculo de Busoni y que con su coro cultivó sobre todo la vieja música anterior a Bach. Varese parte de una revisión de la substancia del sonido, complementando los anticuados instrumentos de la orquesta con nuevos y grandes grupos de elementos de percusión que rebasan con mucho el catálogo ruidístico y representan por primera vez lo que él mismo llama ruido organizado. Con "Hyperprism" inicia en 1923 la serie de trabajos, rítmicamente estructurados, en los que tono, ruido y glissando de sirenas forman una nueva unidad. Durante años Varese fue el único músico del mundo para el que estos mundos del sonido y del ruido constituyeron el objeto principal de su obra de compositor. Vio en ellos, con razón, la auténtica brecha en el sistema tonal de Occidente, que aparecía reemplazado en el glissando de la sirena por una deslizante sucesión de frecuencias sin escalas. La rampa en vez de la escala, el rugido elemental, como años más tarde le llamaría Thomas Mann en "Doktor Faustus". Si se hace abstracción de la música de jazz, amante del ruido y rica percusión, pasarán 25 años hasta que la ruta de pioner de Varese por los territorios del sonido con nivel de tono indeterminado, fuese de nuevo hollada.

En 1949 se inicia en París la tarea del grupo de músicos y literatos del Club d'Esai, preparados experimentalmente por Pierre Schaeffer, su guía espiritual. El ruido como substancia de las formas musicales no sólo fue simplemente "producido", sino elaborado y cohesionado recurriendo a la vía mecánica por lo pronto. Se trabajó con grabaciones de ruidos cotidianos, sometidas a variaciones por rotación invertida, cambios de tempo y algún otro procedimiento. Pronto se substituyó la grabación en disco, de restringidos resultados, por la blanda y recordable cinta magnetofónica, que no sólo permitía la distribución a voluntad de una grabación en pequeños elementos, sino la cohesión variada de estos elementos por medio de collages semejantes a los corrientes en la pintura desde 1909. La técnica y estética de este nuevo arte, llamado "Musique concrete" por Schaeffer, se basa en las dos posibilidades opuestas de, por una parte, alterar un ruido o un tono hasta hacerle irreconocible, y por otra insertarle tal como se le conoce y en forma cuasi realista. Encontramos sus combinaciones en una obra standard del grupo, la "Symphonie pour un homme seul" de Schaeffer y su principal colaborador Pierre Henri. Intentó llevar ordenaciones rítmico-musicales a este estilo de libertad Olivier Messiaen

en 1951 con sus "Timbres-Durées", donde los ruidos de gotas de agua, barrido con escobas, bloques de madera, percusiones metálicas y membranófonos, son sometidos a determinadas sucesiones de grados de estrépito y duración del sonido... extraño y hermético documento de una combinación de "musique concrete" y de los procedimientos seriales de que más adelante hablaremos.

A los esfuerzos en busca de una "musique concrete" se unió también un movimiento que había empezado a trabajar en el piano con complejos de carácter ruidístico. El americano Henry Cowell había hecho en 1912 exhibiciones de sus "racimos tonales", golpeando las teclas del piano con el antebrazo y con el puño y arrancándoles sonidos pancromáticos o pandiatónicos de carácter percusivo. Más tarde el propio Cowell llegó a pulsar las cuerdas del piano modificando su tono con objetos de distintos materiales. Béla Bartók adoptó y adaptó, en parte, los experimentos de Cowell en su Segundo Concierto para piano. Con la música de jazz sobrevinieron más tarde alteraciones en el tono del piano, recurriéndose, por ejemplo, a clavetejar los martillos o a cubrir con hojas de papel las cuerdas. Los ensayos de Cowell y las prácticas de los pianistas de jazz fueron completados por John Cage con su "prepared piano". Adhirió Cage sobre determinadas cuerdas, en partes exactamente calculadas, objetos de goma, de metal, de madera, de fieltro y otros materiales, modificando así el sonido y también el nivel del tono. Entre 1946 y 1948 compuso para estos "prepared pianos" una serie de dieciséis sonatas y cuatro intermedios, ejecutados en 1949 en la Fiesta Musical de la universidad neoyorquina de Columbia. Fue también Cage quien llevó la llamada música casual a los talleres de forja de la nueva música, renovando un juego que en el siglo XVIII era muy del gusto de gentes como un Kirnberger, por ejemplo. Se substituye la invención musical por un juego de azar de formas tonales y la forma conclusa por la combinación ad libitum, a piacere, ciertamente donde pueden ser utilizables por el pianista.

Cuando en la Bauhaus de Weimar, en 1923, tocábamos discos con rotación invertida, o acelerados, o retardados, o hacíamos cortes en la grabación con hojas de afeitar o la agujereábamos con agujas, no podíamos imaginar que treinta años después existiría una música sintética de génesis maquina a base de generadores y cintas magnetofónicas. Sólo estábamos convencidos de que la técnica moderna tendría que modificar la música como había modificado la arquitectura y la pintura modernas. En los salones de la burguesía de 1910 se habían instalado las nuevas máquinas musicales que nos llenaban de admiración: las Welte-Mignon, la Fonola Hupfeld o la Pleyela, y allí veíamos los enormes embudos acústicos de fonógrafos y gramófonos. Algunos locales, sobre todo en Suiza, se permitían el lujo de orquestales mecánicos con su ranura para introducir la moneda que desataría



un rítmico y agudo estrépito de genízaros. Todo esto inquietaba nuestra fantasía. Parece que a Igor Stravinski le divertían tanto estas cajas de música como el organillo de su patria que trasunta en su orquestación de "Petruschka". Pues en 1917 escribió un estudio para piano mecánico y en 1921 instrumentó sus "Noces" según el modelo de sonidos de un orquestal mecánico español. En Alemania se sabía muy poco entonces de todo esto, pues el contacto con el extranjero dejaba mucho que desear. Pero la idea de la mecanización de la música estaba de nuevo en el aire y en 1925 mi artículo, publicado con este título en la revista vienesa "Pult und Taktstock", dio lugar a la iniciación de una serie de ensayos con instrumentos mecánicos, cuyos resultados en el terreno de la composición fueron presentados en 1926 en Donaueschingen por Paul Hindemith, Ernest Toch y otros. De las causas y motivos espirituales de esta música nos brinda una clara y sucinta visión Ernest Toch al decirnos que se aspira a "un grado de exactitud que nunca podrá ser alcanzado por la ejecución humana. La total objetivación, la completa despersonalización de la ejecución musical. Nada deberá deslizarse que no esté fijado en la partitura como nivel de tono, metro, ritmo, tempo y dinámica. Toda señal de espontaneidad, de sentimiento, de impulso, quedará eliminada". Hasta aquí la cita de Toch.

Me referí antes al hastío, al aburrimiento, como importante motivo de los cambios en el arte del pa-sado reciente. El espíritu antirromántico que se apoderó de todos nosotros, músicos, pintores y poetas del expresionismo, se dirigía contra el abigarrado individualismo de la música de ayer: contra el rubato, la ensoñación, el patetismo y la imprecisión genial, contra el estilo de "moluscos" y la subjetividad. "Motorización" era la expresión preferida por la terminología del momento. Se pretendía por lo pronto confiar a la máquina el proceso musical: entregárselo. Los pianos eléctricos garantizaban la precisión y la falta de corazón, la ausencia total de sentimiento. La perforación de los rollos a que su teclado obedecía demostró ser una especie de escritura tonal. Hindemith la aprendió y escribió piezas directamente sobre los rollos (una Toccata, por ejemplo). La conmoción que provocó esta primera música maquina no fue pequeña, pero no fue mayor que la provocada por obras que personificaban la idea de lo maquina, sin entregarse aún a las máquinas mismas. Inclúyese aquí lo que el más parisiense de los americanos antes de Virgil Thomson, el "Bad boy of music" George Antheil, elucubró en su "Ballet Mécanique" para ocho pianos y toda suerte de instrumentos ruidísticos.

En la producción del sonido todos estos ensayos utilizaban aún instrumentos tradicionales y sólo en casos extremos generadores de ruidos del arsenal futurista, como el motor de avión de Antheil. Ya Busoni en su "Bosquejo" se refiere a un instrumento, que había visto y oído en América, que producía la impresión de una caja de máqui-

nas y pretendía producir por la vía eléctrica música científicamente perfecta. El inventor, un Dr. Thaddaus Cahill, llamaba a su instrumento Dinamófono. Se trataba de un órgano maquina, temprano precursor del Hammond, que producía eléctricamente tonos ondulantes, reductibles a todos los sonidos imaginables. Parece que su resonancia no se diferenciaba de la de un Hammond. En todo caso era el primer intento de hacer música con sonido sintético.

Por 1920 aparecieron los primeros instrumentos electrónicos. Los inventos de León Theremin y Maurice Martenot y más tarde de Joerg Mager y Friedrich Trautwein, perseguían exclusivamente la tecnificación de la música, no la ejecución con los sonidos generados. Como producto accesorio, por así decirlo, surgieron nuevos matices acústicos al alivio de la ingenuamente presentada imitación de la trompeta, el clarinete, el violín o el piano. También se hizo poco uso de las posibilidades de la bicromática y de la octava sin escala, que para Joerg Mager fue el verdadero estímulo para la construcción de su esferófono. En cuanto a composiciones para el nuevo instrumento se redujo todo, en Alemania por lo menos, a solos y alardes de virtuosismo, tal como la practica aún Oscar Sala, el impertérrito pioner del artilugio de 1930, perfeccionado como "Mixturtrautonium". Las asociaciones ultraterrenales, demoníacas, del nuevo material acústico, no usado en toda su seducción, fueron ensayadas por Arthur Honegger en 1938, al confiar el ulular del can en su "Jean d'Arc au Bucher" a las ondas Martenot.

Los corchetes hitlerianos de la cultura asfixiaron también estos ensayos de exploración por un nuevo universo acústico. Sólo en 1950 fueron reiniciados trabajos con generadores electrónicos y ya con nueva finalidad estética. Poco después de que en el Club d'Essai parisiense se descubrieran las posibilidades de trabajo que brindaba la cinta magnetofónica para los fines de la "musique concrète", empezó la tarea metódica, en la Radio Alemana del Noroeste, en Colonia, con el material de la acústica electrónica. En 1951 se nos dieron a conocer los resultados en Darmstadt con trabajos de Herbert Eimert y Karlheinz Stockhausen. Los primeros trabajos, a pesar de sus estructuras planificadas de innegable carácter experimental, surgieron de la aspiración, casi polémica, diríase, de llegar a una musica nova químicamente pura, por así decirlo, totalmente distanciada de la "musique concrète", más también de todo criterio de desviación que se hubiera atrevido a proponer la combinación de la nueva acústica con lo tradicional, con viejos instrumentos, por ejemplo, o con voces humanas. A pesar de la inicial aversión hacia semejantes procedimientos surrealistas, los profetas de Colonia, al cabo de algunos años de faena, se salieron con síntesis de acústica electrónica y voz humana, que en la génesis de formas inteligibles demostraron ser más fecundas. También conservan estos trabajos el carácter experimental y cabalmente



en ello reside su importancia. Una pieza como "Spiritus intelligentiae sanctus" de Ernest Krenek, en el que la palabra cantada y hablada, el tomo undulante, la embriaguez cromática y el impulso se confunden en un sorprendente paisaje sonoro, produce el efecto de un test para el poder de asociación del nuevo material en la fusión con lo tradicional. Entretanto ha ido ampliándose el ámbito de la música electrónicamente vinculada. Con el fin de los años del cincuenta, la fase de la escuela del purismo es superada, las severas ordenaciones se relajan, junto al generador se añaden instrumentos a la voz humana y con las nupcias de estas esferas del sonido se logra, explosivamente, una libertad nueva. Esta es la situación espiritual de una obra como "Poésie por pouvoir" de Pierre Boulez: palabra y sonido, nueva acústica y tono tradicional en extraña simbiosis.

¿Qué es libertad? ¿La destornillada cabeza del clown de Brecht, o la enseñanza de que no puede tener de todo, o la decisión de cuándo lo feo se convierte en bello y lo bello en feo? Hay, ciertamente, una libertad del material mismo que es alcanzada allí donde el espíritu creador confía en su sueño. Con mayor penetración que ningún otro analítico de la época ha visto Gottfried Benn la situación del espíritu creador en nuestro siglo. La formula así: "¡Mi generación! Martillea lo absoluto en abstractas, duras formas: imagen, verso, gemir de flauta. Pobre y pura, nunca partícipe del éxito burgués, ni del tasajo de la chusma... Era una generación tarada: objeto de risa y de burla, políticamente expulsa como degenerada... una generación brusca, centelleante, arrebataada, víctima de guerras y siniestros, llamada a tener corta vida".

La formulación se adapta perfectamente a los grandes liberadores de la nueva música entre 1900 y 1914: Scriabin, Schoenberg, Hauer, Bartók, Berg y Webern. "Pobre y pura"... ¡qué lejano, qué inactual! ¡Hoy que el clangor de la fama de la presunta avantgarde ruge desde todas las gacetas! Valdrá la pena hacer desfilar los documentos de la manumisión. Ahí tenemos el acorde prometeico de Scriabin, primer germen de un pensamiento armónico-melódico serial, del que grandes formas fueron destiladas; ahí están los "Bosquejos para piano", opus 9, de Béla Bartók, en el segundo de los cuales dos tipos de tono están bitonalmente acoplados con fuerte relieve y en el séptimo de los cuales dos escalas de tono total se precipitan al mismo tiempo en un racimo de acordes de diez tonos. Ahí está también la primera composición de libre tipo de Schoenberg, el 13 Georgelied "Estás reclinada contra un sauce de plata", datado el 27 de septiembre de 1908, rebosante del aire de las alturas, en el que todas las ligaduras se relajan, no hay ninguna clave, ningún firme tono básico, ninguna cadencia, ninguna armonía de tipo tradicional. Y tenemos el americano Charles Ives que compone piezas para orquesta como "In the night", en la que los instrumentos intervienen linealmente en seis líneas independientes de

melodía y de modo. En los *Lieder* compuestos según tarjetas postales de Peter Altenberg, Alban Berg inserta un acorde de doce tonos distintos. En la tercera de sus piezas de orquesta (op. 16) Schoenberg eleva el cromatismo acústico a la categoría de fuerza configuradora independiente, primer ejemplo de una melodía de cromatismo acústico, tal como se propagaría en la música de los años cuarenta y cincuenta. En "Bagatelas para cuarteto de cuerdas" y en las "Cinco piezas para orquesta", op. 10, Anton Webern hace suyo el ideal de Schoenberg de formas extremadamente compactas. En la cantata "Le Roi des Etoiles" alumbra Igor Stravinski el sonido abstracto-disonante que anticipa todas las audacias del "Sacre du Printemps". Y sólo pocos años después, durante la primera guerra mundial, avanza el ruso-americano Leo Ornstein, con su música para piano, hasta la esfera de lo atonal y los racimos tonales de carácter cuasi ruidístico. El mensaje de la liberación de todos los vínculos tonales no se limita, pues, al círculo de Viena y a los sucesores rusos de Scriabin. Comprende toda una generación, penetrada de este designio, en la que, ciertamente, predominan los músicos alemanes, entre los que se destacan Krenek y Paul Hindemith, que en los años posteriores a la primera guerra mundial son las figuras representativas. Por entonces compone Hindemith los primeros trabajos que él mismo llama atonales. Por mucho que la vivencia de la libertad haga sentir aquí aún su frescura, por nuevo que fuera todavía el patetismo del antipatetismo, el "espressivo" de la hostilidad contra la expresión... el clima no le era favorable. Las vanguardias lo advirtieron antes que su retaguardia. En Viena, Josef Matthias Hauer, que se sentía vinculado más que nadie entre sus contemporáneos y entre los que le sucedieron al concepto primario de lo atonal, a la temperación total, se salió con piezas en las que, de modo por completo unilateral y consciente son concentradas las tensiones de la altura tonal, con renuncia a todo cambio de cromatismo acústico, acento e intensidad de sonido, figuras primarias de un puro y equilibrado melos. Se mantuvo fiel hasta el último instante al tipo que para él tenía la significación de un reflejo del cosmos.

Schoenberg, que con el círculo de sus discípulos fue el primero en avanzar, en más radical forma que nadie, por el reino de lo omnitonal, si bien limitado por dozavas de octava, buscó, tras su "Pierrot lunaire", posibilidades de ordenación, de lo que él mismo llamó conexión. Pronto dejó atrás a lo que Berg y Webern se mantuvieron vinculados todavía por algún tiempo: las microformas, los psicogramas súbitos, la libertad de las estructuras, tanto en la horizontal como en la vertical. El "Pierrot" adopta formas tradicionales, cabalmente las severamente canónicas de los holandeses que más tarde dominarían en Webern: fuga, canon retardado, ampliaciones, reducciones, etc. En la "Escala de Jacob", el formidable oratorio que no pasó de fragmento,



aparecen series melódicas, sucesiones de seis tonos metamorfoseadas por permutación, ampliadas por recurso a la urdimbre melódica a formas de doce tonos. Así, ya en 1917, el comienzo de la obra abre las puertas de la composición con doce tonos sólo en relación recíproca. La ley, no conocida aún, ni formulada, es aplicada ya. La serie de doce tonos está completa. Su primera mitad se mantiene como algo necesario, como constante material, durante los cuarenta y tres minutos de duración de la obra. De la extrema libertad han pasado la obra de Schoenberg y su proceso intelectual, a nuevas y severas ligaduras.

El primero en seguirle en este designio de nuevas ordenaciones, fue Alban Berg. La partitura de "Wozzeck" —iniciada en el año de la "Escala de Jacob", el 1917, con la segunda escena del segundo acto, la triple fuga Capitán-Doctor-Wozzeck— vacía el nuevo lenguaje tonal amorfo en formas consistentes, en parte tradicionales y en parte nuevas. Aparecen aquí no sólo figuras de doce tonos como el tema del passacaglia del Doctor y el acorde funeral, sino también formas seriales como la de seis timbres sobre la que está construida la escena de la muerte de Wozzeck, y el ritmo de polca que en todos sus reflejos y variantes mecánicas sostiene la escena del escanciar. Berg ha condensado aún el procedimiento, es decir, la aplicación de una serie sobre la duración tonal, en la gran monorrítmica del primer acto de "Lulu". En ambos casos se rebasan con mucho los procedimientos isorrítmicos de la escuela medieval de Notre Dame. Frente al relajamiento métrico maniobrado por Bartók en los años tempranos de su creación y luego en mediana edad, y por Stravinski en el "Sacre du Printemps", son ya éstos, caminos de una severa ordenación del ritmo, tal como la cultivaría, especialmente Olivier Messiaen, en la siguiente generación. Sus pedales rítmicos, desde "Quatour pour la fin du temps", de 1940, son como primeros pasos de una metódica rítmica que podría empalmar con Berg. Otro camino, que por el oído puede ser seguido más fácilmente, emprende Boris Blacher, a partir de 1950, con sus metros variables, que funcionan directamente, con carácter de creación formal, por la dilatación y contracción de las figuras métricas, aproximadamente según el ritmo serial aritmético 2—3—4—5—6—7—8—9 y viceversa en el primero de sus ornamentos pianísticos.

Entre los méritos importantes de Messiaen se incluye una aproximación del ritmo occidental moderno a la metódica extraeuropea de la duración del tono, como la tala índica. No deberá olvidarse en esta coyuntura, que se orienta en el sentido del comienzo de una nueva época de la música universal, que a partir de 1920, aproximadamente, desaparecen por completo las innovaciones armónicas o, más exacto, retroceden tras las ordenaciones melódicas y métricas. También con

ello entra la música de Occidente en contacto con esferas de otras culturas.

Desde los últimos años de la década del cuarenta y los primeros de la del cincuenta se apoderó de la nueva música una verdadera embriaguez de falta de libertad. Darmstadt y Colonia cultivaron un clima de creación en el que la fantasía se sometió a verdaderas curas de flagelantes. La generación posterior a 1945 se dio cuenta de que la masificación del consumo musical trae consigo la descomposición de los valores artísticos. Y así como en la década del veinte el arte tendía a apartarse de lo subjetivo, la producción vuelve ahora la espalda a lo colectivo. El propio material ha adquirido importancia. Lo que en 1911 llamaba Schoenberg artesanía y quería poner en el lugar de la estética, se agudiza en forma de una autonomía del material. La génesis de la música es atribuida a ordenaciones extrahumanas. La estructura calculada, el número, ejerce fascinación, se convierte en fetiche — y paradójicamente al mismo tiempo en tabú— de la composición, incluso es él mismo ya vehículo de la nueva belleza.

En esta situación se hacen presentes dos distintos mensajes del espíritu. El uno procede de América: es el del ruso Josef Schillinger, cuya teoría tecnológica del arte analiza el sonido con los cánones de la física. Introduce en la terminología musical el concepto del parámetro y distingue, además de nivel de tono y duración, matiz del sonido y potencia acústica. Da de nuevo el siguiente paso Messiaen, que transfiere el principio serial de Schoenberg a la dinámica y el *toucher* del piano, es decir, a una esfera especial del cromatismo acústico. En 1949 presenta en Darmstadt sus "Modes de valeurs et d'intensités", pieza para piano de carácter sencillamente hermético, tan libre en la acción y tan inasible para el oído, como rigurosa y calculada en el orden de sus parámetros. Tres figuras de doce tonos, a las que se añaden series de duración, de intensidad y de *toucher*, aparecen en copia superpuesta.

En este modelo hace presa toda una falange de compositores o de aspirantes a compositores. En la era de las tradiciones en demolición y las ordenaciones de otros tiempos moribundas, se ve aprisionada la música por severísimas ligaduras, en parte de carácter extramusical. Es esto un rasgo de paradojismo histórico, muy elocuente en lo que atañe a cuanto se ha intentado en la esfera de la composición. Desde la anarquía del sueño se encuentra transportada la música al régimen de las tablas y los logaritmos. Retrocede al lugar que ocupaba en el *quadrivium* medieval, yuxtapuesta a la geometría, a la aritmética y la astronomía. Sólo en pocos casos de dotes extraordinarias se abre brecha la fantasía a través de la múltiple urdimbre de la ligadura serial. En las "Structures" que Pierre Boulez compone para dos pianos en 1952, por ejemplo.



Que el orden más severo se manifieste bajo la máscara de la arbitrariedad, la secreta magia de los números con el ropaje de la anarquía, la múltiple ligadura con el ademán de la constante sorpresa... todo ello podría ser un reflejo de nuestra situación psíquica y sociológica. Pero no me fío mucho de la sabiduría de nuestros psicólogos y sociólogos, que siempre que se ocupan de arte se burla de ellos su propio deseo y dan por demostrado lo que es indemostrable. Me inclino a creer que esta paradójica situación de un arte con estructuras no aprehensibles por los sentidos sólo en virtud de una especie de sugestión religiosa es explicable. Como una doctrina esotérica, requiere la iniciación de los espíritus que a ella quieren acercarse.

Pero contiene aún otra ambivalencia basada en la disociación de los altamente complicados resultados finales y la enormemente simplificada técnica de la composición. Por la aplicación de procedimientos matemáticos la conexión de la música es potencialmente sacrificada y confiada a fuerzas extramusicales. Es un proceso que coincide con la tendencia de los músicos de programa del siglo XIX a interpretar y manejar la forma como algo secundario, es decir, como resultante de fenómenos fuera de lo acústico. La matemática no sólo priva al compositor de la elección fundada en innumerables posibilidades, sino también de la producción de la figura.

Schillinger ha sometido a tres refracciones la *Invention* de Bach en fa mayor, pretendiendo que ahí se ve lo que hubiera podido lograr Bach si hubiese aplicado el método de las inversiones geométricas. De la posibilidad de la elección hace abstracción Schillinger. Cabalmente ella se convierte en problema ante la inabarcable multitud de combinaciones de la música serial de estratos múltiples. Se trastrueca así en su contrario, en determinado punto de la evolución, el rigor frío de un totalmente predeterminado orden, transformándose en un arte de la arbitrariedad planificada, o como ya se ha formulado: del azar dirigido. Sean cuales fueren los resultados, sólo legitiman algo que hace mucho viene blandiendo ilegítimamente su carácter en la forma, carente aquí de sentido, de los órdenes de sonido previamente calculados. Son la primera etapa de una huida matemática de la dictadura serial, por así decirlo, en demanda de una nueva libertad. En una enrucijada de imposibilidades, someten al intérprete la última configuración de una obra que es sólo indicación, insinuación. La composición, analíticamente preparada en todos los parámetros de frecuencia, duración, cromatismo e intensidad, es entregada como algo indefinido al intérprete, al lector de sus símbolos gráficos, como un hábito, como una simple señal, como un signo. Todo esto sólo es uno de los varios síntomas de una nueva liberación. ¿Libertad de qué?, era la pregunta que con una sola palabra podía ser contestada en 1908 mencionando la tradición. ¿Libertad para qué?, es la pregunta de hoy,

al cabo de medio siglo. Nos encontramos en el centro de un movimiento de amplitud universal, que se dispone a contestarnos.

Si la misión de la época entre 1920 y 1960 era elucidar y ordenar el universo de la temperada dozava de octava descubierto por Schoenberg y medirlo con todo género de cánones y fórmulas, mecánicamente aplicados, esta fase puede darse por concluida. Ni un rinconcito de la materia estudiada e investigada ha quedado sin elucidar. Sabemos bastante sobre lo que la substancia del sonido pone a disposición de la música. Hemos visto experimentar concienzudamente, con frialdad científica —y con ayuda de científicos, como el fallecido Meyer-Eppler— toda la plétera de posibilidades. Músicos especializados pudieron consagrarse, con cierta holgura, a todas estas mensuras y comprobaciones, financiados por la Radio. Ninguna necesidad de la vida les apremiaba, ni estaban expuestos a ningún riesgo que pudiera amenazar su existencia. Se les pedía tan sólo que trabajaran en lo que únicamente ellos entendían. No pertenecían ya a una acosada y torturada generación, como la de Gottfried Benn. Si de los resultados es escasisísimo, insignificante, lo de valor artístico y validez duradera, no hay por qué sulfurarse. ¿Qué ha quedado de la cosecha musical de las décadas 1851-1860 o 1901-1910? Un puñado de músicas y de las menos podía haberse esto imaginado entonces.

Ahora bien, ¿qué va a venir tras la época de la computación, la ordenación y la mensura? Quisiera condensarlo en una sola palabra: la vivencia. El material computado, ordenado y mensurado, está ahí, conservado limpiamente en rollos y categorías, seco, inerte, químicamente puro, indiferente a la emoción. Apenas roza aún el sentido competente: el oído. Y he aquí que, inesperadamente, dan fe de vida, con su requerimiento, efectos arcaicos, intemporales. Por separaciones abstractas, los intervalos, entre dos números de vibración, se convierten en algo que pulsa y vive, cobran un sentido nuevo, el que era su viejo sentido, sólo que con otra envoltura, en más alto y rico ámbito, con más vastas perspectivas ante la tierra ignota, ante nuevas y audaces arquitecturas. Los ritmos, los sonidos, los rumores, las mixturas acústicas, todo esto se transforma en partes de un poderoso organismo, en el que no sólo hay estructuras, sino verdaderos sistemas de atracción y repulsión, a cuya ley sólo sabrá obedecer el sentido de la forma, sometido nuevamente a prueba, aunque claro que no acertará a definirla inequívocamente.

¿La libertad?, pregunta, dudando, el Prigionero de la obra maestra de Luigi Dallapiccola. Es su última pregunta antes de morir. Es también la última pregunta de la música antes de decidirse a una vida nueva. Música de tal índole, de rejuvenecida vivencia, la hay en múltiples formas, de grata multiplicidad. Pertenece a muy desiguales esferas y ha encontrado su gesto más holgado en las últimas obras de Hans Werner Henze, en la música de cámara de 1958, por ejemplo, y



en un par de pasajes de la "Elegy for young lovers". Lleva una existencia extrañamente ascética y radicalmente sobria en las escenas dramáticas de Boris Blacher; pulsa en los trabajos de Roman Haubenstock-Ramatis, donde la suprema ratio se trastrueca en un modo de pensamiento musical curiosamente primario. Ahora bien, esta nueva vivencia de la materia acústica investigada se hace sentir también allí donde toda vinculación al procedimiento serial del año cincuenta ha sido abandonada tan radicalmente como en la gran síntesis acústica de sonidos cuasi ruidísticos, cuartos de tono, glissandi, flageolets y racimos tonales, presentada en Donaueschingen, en 1960, aliados en una "anaklasis", por el joven polaco Krzysztof Penderecki. La vivencia del sonido ha sabido relevar —como lo demuestran también otros trabajos entre los más recientes— a las tendencias racionalistas del cincuenta.

Hace dos años pronunció Luigi Nono en Darmstadt valientes y claras palabras sobre libertad y contingencia, improvisación y disciplina, espíritu y técnica. Sea cual fuere su concepto de libertad, su actitud es un síntoma y un ejemplo. Pues ha reconocido, haciéndonos reflexionar sobre ello nuevamente, que al hombre creador le obliga una responsabilidad frente a su época. Sabemos que en la esfera de lo estético no hay un ápice de la evolución, que el proceso de las metamorfosis del arte no tiene el carácter progresivo o progresista de una serie de experimentos de la física nuclear o de la realización escalonada de un programa social. El grandioso intento —condenado a fracasar trágicamente— de desembarazar al artista de su responsabilidad cargándosela al material a que debe dar forma, ha generado, en igual medida, impulsos y letales gérmenes. Sólo quien conoce el orden sabe lo que es libertad. Sólo quien ha vivido la libertad está abroquelado para el orden.

Todo no podemos tenerlo, pero la libertad, la libertad a propio riesgo es la que infunde en el hombre el ánimo de la vivencia. No es tangible por los payasos que destornillan al otro el brazo, la pierna y la cabeza. Veo venir una música en la que repercuten milenios, una música en que la libertad es hija del orden. Todas las culturas de la humanidad se funden en el instante en que se abren en el artista las compuertas de la inspiración espontánea. Origen de todo juego con los sonidos es una voluntad de expresión. Allí donde reclama su derecho y le mantiene empieza una era de fecundidad.