

SITUACION DE LA NUEVA MUSICA Y LA REVOLUCION MUSICAL ANTE LA TECNOLOGIA Y LA CULTURA DE MASAS DE NUESTRO TIEMPO

por ERIC SALZMANN

No obstante el clisé acerca de su universalidad, la música ha sido siempre la más social de las artes, la más ligada a un lugar y a una época, y la que mejor se adapta a los cambios tecnológicos. Por ejemplo, el madrigal fue producto de la nueva clase intelectual, acomodada y humanista de las cortes del Renacimiento, y se esfumó en cuanto desaparecieron las condiciones que la produjeron. La ópera, fundada por la aristocracia intelectual y para beneficio de ella y sostenida por las monarquías absolutas del siglo XVIII, fue evolucionando hasta convertirse en distracción para la clase media. La poesía de Chopin y el virtuosismo de Liszt serían inconcebibles sin la tecnología necesaria para fabricar una máquina tan compleja como un piano y sin una clase media adinerada para sostener los salones y los conciertos públicos donde reinó como ama y señora. Tampoco se debió a una mera coincidencia que el expresionismo vienés, la "atonalidad" y el dodecafonismo aparecieran en la ciudad de Freud en el momento en que llegaba al máximo el refinamiento técnico de los medios musicales tradicionales, y en que la ansiedad social, la incompreensión y las crisis eran categorías dominantes en el ámbito de la experiencia.

Podrían citarse indefinidamente ejemplos de este tipo, pero el fin que me propongo en este artículo no es bosquejar la historia social de la música (aún por escribir), sino meramente abrir una perspectiva para comprender el desarrollo de la nueva música y de la vida musical de hoy en día. La música contemporánea no responde con menor intensidad que sus antecesoras a las condiciones de la sociedad y de la tecnología. A decir verdad, estas condiciones están alterando revolucionariamente la

vida musical y la experiencia musical. Podemos comenzar con el cambio más radical y básico: el medio más importante de comunicación musical ya no lo es la ejecución en vivo, sino la grabación.

Grabación sin fin

En primer lugar, la música grabada tiene hoy en día el don de la omnipresencia, brota de los radios de transistores, de los altavoces instalados en ascensores, fábricas y grandes tiendas, de los audífonos de los jets, de los muros de los restaurantes y de las ventanas abiertas. Hasta el hippie que ha abandonado estudios y trabajo tiene su tocadiscos (el único producto de la tecnología que, en su concepto, merece conservarse). Los discos han hecho posible la transmisión continua de música por la radio. Muchos jóvenes que jamás han asistido a un concierto de música clásica (y que ni en sueños lo harían), tienen grandes colecciones de discos y poseen mejor "antena" musical de cierto tipo, naturalmente, que muchos de los suscritos a los conciertos de la Filarmónica de Nueva York. Ante todo, ha aumentado en forma incalculable la cantidad y la variedad de la experiencia musical que a bajo costo está al alcance de la mano.

Las grabaciones amplían en todo sentido la gama de la experiencia musical. Mediante las grabaciones tenemos acceso a las riquezas del pasado en una escala sin precedente en la historia musical. Al contrario de lo que generalmente se cree, la música hasta hace poco tiempo era un arte prácticamente sin pasado. Nada muere con mayor facilidad que la música de ayer. La obra completa de muchos compositores famosos así como tradiciones interpretativas, han desaparecido totalmente en menos de una generación. El puñado de obras clásicas que sobrevivieron (o fueron resucitadas) se vieron sometidas a retoques, expurgaciones y otras falsificaciones. El intento de dar un pasado a la música, se inició a fines del siglo XIX con la fundación de la musicología moderna, pero sólo hace uno o dos decenios que esta obra comenzó a dar fruto.

Literalmente centenares de obras y docenas de composiciones, épocas enteras (tales como el Renacimiento) y tradiciones no occidentales (tales como la hindú), han ingresado a la conciencia contemporánea por medio de las grabaciones. Ravi Shankar, Vivaldi, John Cage, el "ragtime" primitivo, Gagaku, los cantos medievales, Varese, el gamelán balinés, Dufay, Schoenberg, los tambores africanos, Josquin, los postreros cuartetos de Beethoven, la música electrónica, los ritmos y los blúes, Monteverdi, Mahler, Carl Nielsen, Charles Ives... la lista podría continuarse indefinidamente y, de hecho, aumenta sin cesar. Hace escasos diez años todo ello era desconocido, o se había olvidado o pertenecía a lo esotérico, pero hoy en día forma parte de una experiencia común y compartida. Cualquier día

de la semana una estación de FM en las mayores ciudades norteamericanas, transmite un repertorio más variado que el que presenta una orquesta sinfónica estadounidense en todo un año. El que el mito de la universalidad se esté convirtiendo en realidad, se debe casi enteramente a la tecnología aplicada a las grabaciones, la cual, al atesorar las interpretaciones de un ejecutante y difundir la música de todo el mundo rápidamente y a bajo costo, por primera vez dotó a este arte de un pasado, de un presente y de un posible futuro.

Impacto sobre el público y la interpretación

Esta multiplicidad y diversidad de la experiencia musical representa el cambio más importante introducido por las grabaciones pero, por ningún concepto, el único. Por ejemplo, los únicos artículos de interés general sobre música en Estados Unidos aparecen en las revistas dedicadas a discos. Estas publicaciones y los programas de FM son las principales fuentes de información para un público enterado y sensible que apenas coincide con el "público tradicional". Esto explica por qué cualquier concierto fuera de temporada de un artista europeo de provincia conocido por sus grabaciones a precio popular, atrae más público que cualquier otro ejecutante, exceptuando a unos cuantos de los grandes virtuosos románticos. Si bien las apariciones en público aún tienen cierto prestigio, residuo de otros tiempos, el mundo del concierto se está convirtiendo en sucursal de la industria de las grabaciones. Muchos intérpretes de prestigio consideran las apariciones en vivo en las grandes ciudades como un medio para aumentar su fama de "artistas grabados". Otros emplean sus grabaciones como publicidad para sus giras de conciertos. Entretanto, las compañías grabadoras se han convertido en el poder tras el trono del negocio de la música. Ellas escogen a su gusto los directores, los solistas y hasta el repertorio.

Las grabaciones también han influido en lo que interesa a la presente generación de músicos y en el estilo de las interpretaciones. La popularidad —de fecha reciente— de que goza la música del Renacimiento y la barroca, pasó del estudio de grabaciones a la sala de conciertos. Asimismo, el gusto actual por las interpretaciones exactas, claras y naturales proviene de la importancia que se da a estos elementos en el mundo de las grabaciones.

El que este estilo haya invadido los conciertos en vivo es indudablemente un error, pero un error revelador. (A la mayoría de los músicos y de los críticos asombraría la idea de que una misma obra puede requerir interpretaciones diferentes, según el medio en el cual haya sido ejecutada).

La imagen auditiva que hoy predomina es la del sonido "enlatado". La generación que coincidió con la aparición de los discos de larga duración o LP, prefiere

la resonancia que los ingenieros gustan de introducir, así como las sutilezas y los sesgos inevitables en los sistemas de altavoces, y a menudo se siente desilusionada por las imperfecciones y la falta de "presencia" o riqueza de la mayoría de las interpretaciones en vivo. Las modernas salas de conciertos han sido construidas para que resuenen como equipos de alta fidelidad, y la música "pop" se basa casi enteramente en sonidos amplificados electrónicamente.

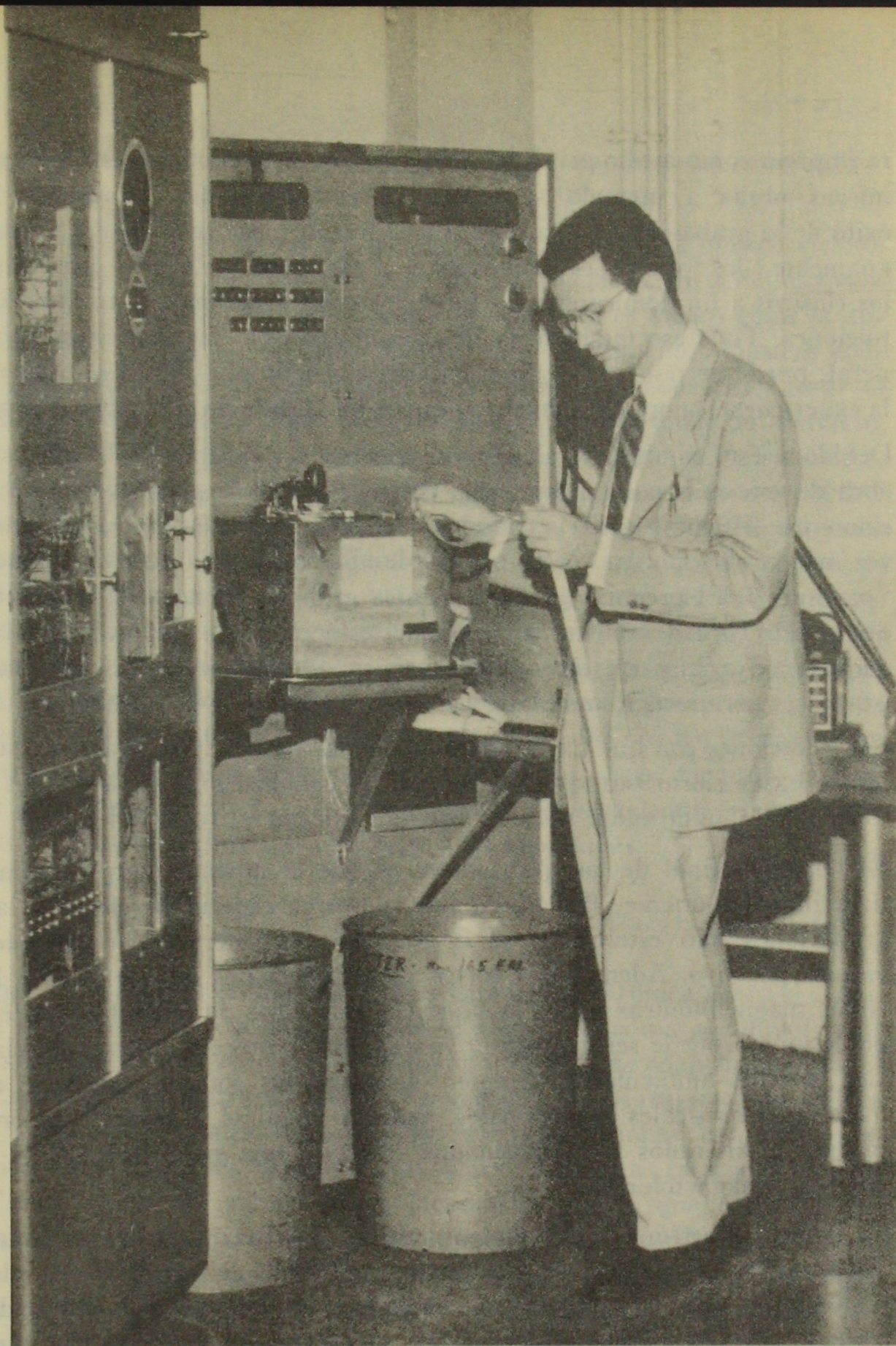
Participación en vez de pasividad

Los músicos amantes de la tradición a menudo atribuyen a las grabaciones la decadencia de la música en vivo. Como ya vimos, esta acusación no carece enteramente de fundamento. Por otro lado, el predominio de la música grabada no justifica otra acusación más, esto es, que la cultura proveniente de las grabaciones favorece una actitud pasiva ante la música. Por el contrario, hay razones para creer que uno de los principales efectos de las grabaciones ha sido fomentar y perfeccionar la participación activa. Las interpretaciones de música de cámara por aficionados gozan hoy de una popularidad y de una calidad técnica que ni remotamente se alcanzó en los legendarios salones del mundo de antaño. La música "pop" se halla hoy casi enteramente en manos de "aficionados". Los intérpretes jóvenes pueden leer a primera vista difícil música de Schoenberg o de Boulez, a la que sus mayores difícilmente hubieren podido enfrentarse.

Gracias a las grabaciones, la transmisión de la cultura musical y las interpretaciones profesionales mediante un defectuoso sistema de notación, así como las inciertas relaciones entre discípulo y maestro y los ocasionales conciertos en vivo, ya pertenecen en gran parte al pasado. En vez de las indicaciones visuales, rutina pedagógica y recuerdos vacilantes, las grabaciones presentan la cosa en sí misma en forma variable y repetible. Aunque los estudiantes de música norteamericanos no se señalan especialmente por su disciplina, y a pesar de que los viejos métodos pianísticos de Czerny y Hanon pueden darse por muertos, nunca ha sido más elevado el nivel técnico en general. Al cabo de medio siglo en que los intérpretes se quedaban cada vez más atrás de lo que exigía la nueva música, en unos cuantos años surgió una transformación súbita e impresionante. La razón de todo ello es que cuando la música ha sido debidamente conceptualizada, los dedos previamente entrenados acaban por orientarse. Las grabaciones ofrecen modelos conceptuales con sonidos reales, por lo cual ha sido enorme su impacto sobre los intérpretes.

Decadencia de la partitura

Como las grabaciones proporcionan experiencia en la forma propia de la música, esto es, *como sonido*, prácticamente han reemplazado también a la costosa partitu-



Hiller (nacido en 1924), trabajando con el computador Illiac que utiliza en el Estudio de música experimental de la Universidad de Illinois

ra impresa como medio principal de dar a conocer una obra o una interpretación. Las nuevas obras a menudo se graban directamente del manuscrito. (A veces el éxito de la grabación de una obra nueva justifica que se imprima la partitura. Antiguamente los pianistas publicaban "ediciones" de sus interpretaciones de los clásicos a fin de alcanzar un público mayor y compartir sus conocimientos e intuiciones. Todo eso también ha sido suplantado por las versiones grabadas. En general, puede decirse que el disco ha vuelto a enfocar el interés de los músicos hacia la experiencia sonora en sí misma, y que lo ha alejado de la partitura impresa.

Debido a este cambio, se alteró enteramente el concepto de lo que constituye una obra de arte musical. La tendencia del siglo XIX y de principios del XX que perfeccionó un sistema rígido y complejo de notación, consistió en circunscribir cada vez más la obra musical como objeto: de allí proviene la mística que aún rodea a la "partitura". El predominio de la música grabada ha hecho que el interés se enfoque donde verdaderamente corresponde, esto es, en la ejecución, en la experiencia auditiva. Buena parte de la nueva música "pop" y de las composiciones electrónicas, no pueden reducirse a una partitura verdaderamente significativa.

Las notaciones con que hasta ahora se cuenta sólo sirven para recordar a los intérpretes hasta cierto punto cómo debe ir la composición, o para fines relacionados con los derechos de autor, pues los discos no pueden ser registrados.

El resultado final de las grabaciones es que la misma interpretación puede repetirse indefinidamente. Por otra parte, por una especie de efecto a la inversa, las grabaciones han estimulado el interés por las interpretaciones abiertas, improvisadas, en vivo. Además, los cortes y combinaciones que se pueden hacer con las cintas magnetofónicas abren la puerta a toda clase de posibilidades técnicas. Cualquier sonido puede ser grabado y yuxtapuesto a otros sonidos o mezclado con ellos. Los sonidos ambientales, también denominados música concreta, así como los materiales musicales tradicionales, pueden añadirse o mezclarse como son en sí mismos, o alterados y transformados gracias a una gran variedad de técnicas electrónicas y magnetofónicas.

La música electrónica propiamente dicha abarca una amplia gama de sonidos "sintetizados" producidos por diversas clases de generadores de señal. El "input" del sistema ya no es tomado de los sonidos físicos sino producidos directamente por un equipo especial que ofrece al compositor un control directo y refinado, así como una amplia gama de posibilidades, muchas de las cuales están fuera del alcance de otros sistemas. El compositor de música electrónica elabora su composición en la cinta magnetofónica; trabaja directamente con su material y le da forma de la misma manera como un artista plástico trabaja directamente con su material y sobre el mismo. El original existe solamente como cinta matriz, la cual

puede ser copiada —como si se tratase de moldes de yeso o de grabados en madera— o trasladada a un disco.

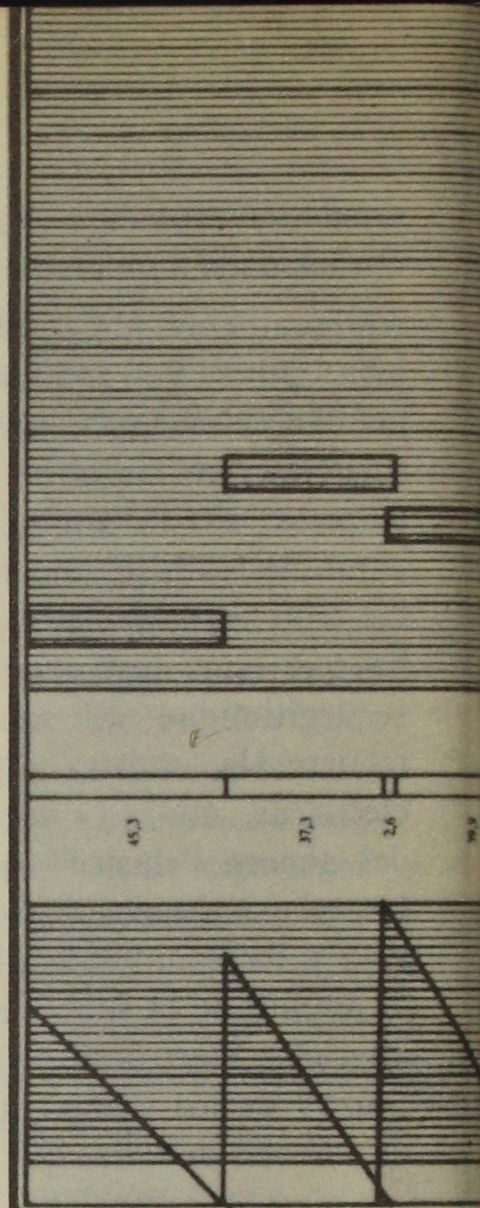
Antiguamente se atribuía gran importancia a la distinción entre la música electrónica “pura” y la música concreta. En la actualidad, en la gran mayoría de los casos, las denominaciones son intercambiables. Asimismo, cada vez es menos clara la distinción entre las obras en vivo y las electrónicas. Los instrumentos musicales electrónicos, sin la amplia gama de los sintetizadores pero diseñados para tocar al ritmo de los instrumentos tradicionales, incluyen el órgano electrónico, el theremin, las *ondes martenot*, el piano eléctrico y el clavicordio. Anteriormente, se consideraba que estos instrumentos era híbridos y aun “bastardos”, pero ahora se acepta su legitimidad. El sonido reforzado electrónicamente al que desde hace mucho recurre la música “pop” (voz transmitida mediante micrófonos, guitarras eléctricas, etc.), ya forma parte de los recursos “subrepticios” de los cantantes del género “clásico” que desean amplificar el alcance reducido de su voz, y de los recursos normales de los compositores que desean contraponer los sonidos en vivo y los sonidos amplificados, controlar timbre y dinámica y proyectar el sonido al ámbito de la sala. Estos sonidos amplificados y controlados pueden, a su vez, ser alterados electrónicamente en el momento de ser emitidos —por ejemplo, el tono “fuzz” de los guitarristas de rock—; también pueden ser mezclados y proyectados de diversas maneras que apenas ahora comienzan a ser explotadas.

Cultura musical “oficial”

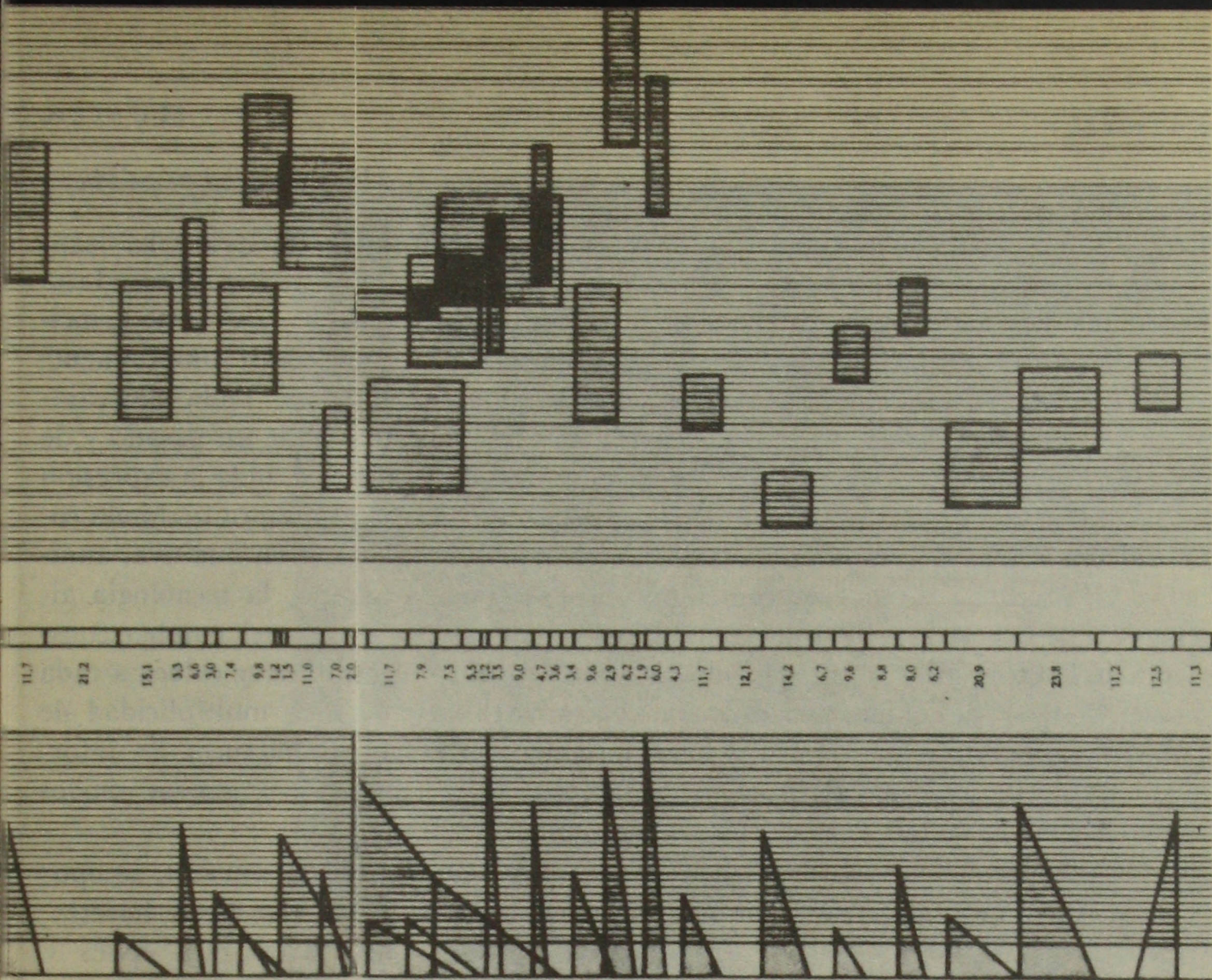
Todo lo anterior significa que el impacto de la tecnología electrónica sobre la cultura musical es evidente desde cualquier punto de vista. Sin embargo, difícilmente se acepta la existencia de esta revolución. El mundo musical de edad madura sigue dormitando. Como en otros muchos aspectos de nuestras vidas, tratamos de enfrentarnos a los sucesos de finales del siglo xx con instituciones del siglo xix. Diversas instituciones destinan grandes sumas de dinero a causas musicales “dignas” o “merecedoras de ayuda”, y a menudo confiesan que desean sostener las instituciones establecidas o crear nuevas instituciones conforme al modelo de las antiguas (con lo cual suelen dificultar el progreso auténtico). Se erigen construcciones dotadas de complicado equipo a la manera del Lincoln Center, de Nueva York, y a continuación se busca desesperadamente un contenido, algo que poner dentro. Los conservatorios y las escuelas de música preparan millares de talentosos estudiantes para carreras que sencillamente no existen. Los compositores escriben centenares de obras valiosas para públicos utópicos y totalmente carentes de objeto. Los recitales a cargo de un solista pasan por una época difícil, pero nadie sabe exactamente a qué se debe esto. Los músicos de jazz, expulsados

Una página de la partitura electrónica de Stockhausen *Studie II*. Las frecuencias van señaladas a lo largo de la parte superior con espacios lineales que corresponden al intervalo de 100 a 17200 C. p. s. Las mezclas de notas que se traslapan van indicadas por un sombreado más intenso. El volumen va marcado en la parte inferior contra una intensidad de decibeles entre 0db y -30 dB.

Entre las dos partes la duración va indicada en centímetros a una velocidad de cinta de 76,2 cm por segundo. Cada tiempo a lo largo del eje de tiempo va marcado por una barra; la mezcla de notas se calcula también como cambios con sus principios y finales marcados. La duración de cualquier mezcla de notas es por tanto la suma total de todas las indicaciones de longitud entre su principio y su fin



de los clubes y de los salones de baile por aficionados que interpretan rock, no pueden comprender por qué les es imposible hacer lo suyo y ganarse la vida. En cierto sentido, mucho de lo que pasa por "cultura" musical oficial no pasa de ser enorme superchería. Existe, en la cúspide, una delgada capa de cultura musical "clásica" en vivo artificialmente sostenida por los patrocinadores de los conciertos; en la base, una enorme industria dedicada a la educación musical y a la administración; y en el medio, el mundo acre, "real" de la música "pop" y de los espectáculos. Se considera a las grabaciones como una especie de rama espuria a la que no se comprende; a la que se mira con resentimiento; a la que se tolera debido a su enorme éxito y a la que rara vez se reconoce como fuerza positiva e innovadora. La nueva música, esto es, el verdadero manantial de vitalidad en cualquiera cultura musical, permanece en un limbo sui géneris, despreciada por los críticos, desdenada por los intelectuales, erróneamente apoyada en sus aspectos menos recomendables por las fundaciones y la academia, despojada de sus ideas por grupos "pop", músicos de jazz, arreglistas y compositores de música de fondo, pero que sobrevive en los socavones de su propia subcultura y gracias a las grabaciones.



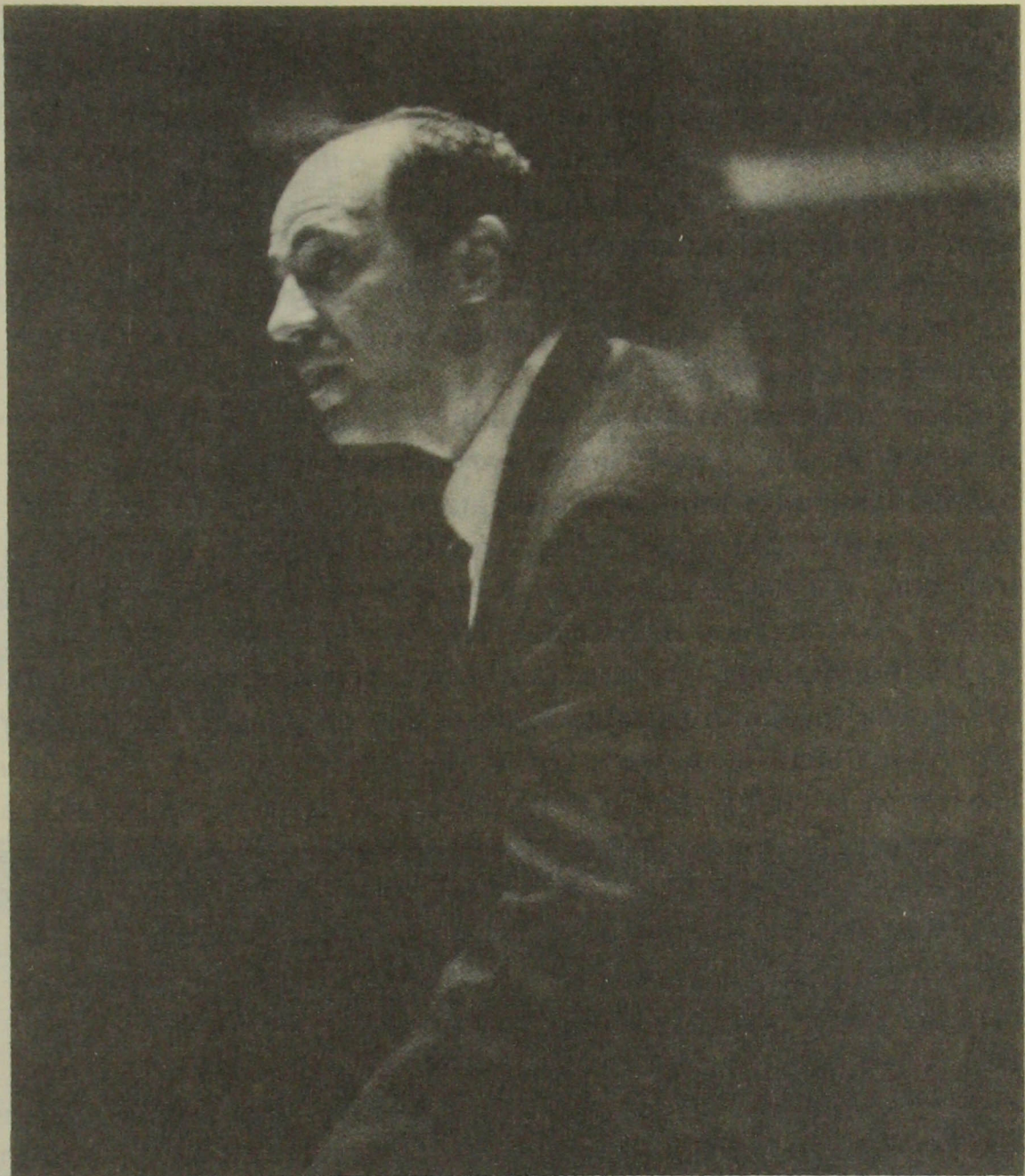
El rock es la música del momento. Un buen número de críticos y periodistas y hasta de músicos de formación clásica, lo consideran como la ola del futuro. Con todo, no hay razón para pensar que la vitalidad y el éxito del rock invaliden otras formas contemporáneas en expresión. Por el contrario. Vemos que en el lapso de unos cuantos años el rock ha atravesado por el mismo ciclo de crecimiento, popularidad, aceptación intelectual, comercialización, neoclasicismo y vanguardismo por el que antes atravesaron el jazz y el no jazz. El rock experimental floreció brevemente, y ahora parece sumergido en una onda de nostalgia y neoclasicismo. Con todo habrá de regresar, del mismo modo que renació la música vanguardista después de las décadas nostálgicas y populistas de 1930 y 1940, o como el jazz experimental retomó los temas del jazz progresista supuestamente muerto y sepultado. No existe hoy diferencia esencial entre el rock experimental, el nuevo jazz y todo el resto de la música vanguardista, al contrario de lo que sucede con los tradicionalistas, los sentimentales, los neoclásicos, los minimalistas y los maximalistas en todos los campos.

Multiplicidad de públicos

Esta fusión de corrientes contemporáneas se debe a que la naturaleza y la "calidad" de la experiencia musical han experimentado cambios irrevocables. Hasta hace unos diez años, la mayor parte de la cultura musical era de "corriente principal". Sólo un reducido número de experiencias musicales eran ampliamente aceptadas, y otro tanto podría decirse sobre sus disponibilidades. Todo ello cambió. Como sugerimos más arriba, la música, por fin, está dotada de un pasado y de diversos presentes. En teoría y cada vez más también en la práctica, toda la expresión musical de la raza humana que ha llegado hasta nosotros integra ahora un fondo común de experiencia, y es, a no dudarlo, un elemento de la confusión auditiva, zumbante y floreciente de la vida contemporánea. Al mismo tiempo, la tecnología altera cuanta experiencia transmite, ya intencionalmente a través del empleo consciente de la electrónica, o bien debido al hecho de que la electrónica se coloca a cada momento entre el sonido y nuestra percepción del mismo. Esta multiplicidad de experiencia auditiva, no verbal y transformada, esta sobreabundancia de información, inevitablemente produce nuevos tipos de sensibilidad y nuevos modos de percepción.

El "público musical", educado en —y para— otro tipo de cultura musical, se opone a la experiencia de esta toma de conciencia. Quizá tenga derecho a hacerlo. Nuestras instituciones musicales tradicionales fueron creadas para otra época y para otro tipo de experiencia, y quizá deban ser protegidas como museos de arte tradicional. Sin embargo, así como la antigua modalidad de comunicación musical no es ya la única ni la más importante, su público ya no es el público musical.

La tecnología ha creado una multiplicidad de públicos; ya caducó el mito de un único público "serio". Quienes pertenecen a una generación posterior no educada en las formas tradicionales, tienen otros gustos y otra sensibilidad. Cuando conocen las formas tradicionales, las conocen de diferente manera y a través de un medio diferente y ya no como si se tratase de una tradición única sino como parte de un esquema mucho mayor. La generación del LP oye en forma diferente, abarca más y se preocupa poco de las antiguas prioridades referentes al orden y a la progresión. La nueva generación está auditivamente orientada. La música es su arte, especialmente en sus manifestaciones no lineales. Del mismo modo han caducado los mitos sobre el desarrollo de estilos y escuelas, sobre el imperativo histórico, sobre una mentalidad necesariamente única en el arte moderno (reliquias de la vieja dialéctica sobre la historia de la cultura). Han muerto los dualismos de antaño; ya no existe la vanguardia. Todos los estilos, todas las escuelas —todos los estilos y escuelas posibles— existen simultáneamente; o bien, lo cual equivale poco más o menos a lo mismo, ha muerto el concepto de escuela y de estilo. La "música moderna" ha muerto. . . ¡viva la música moderna!



Pierre Boulez

Podemos dar por hecho que el arte nuevo responderá de diversas maneras a esta diversidad. Indudablemente, gran parte de la música nueva —incluyendo alguna de la que pasa por “avant-garde”— representa una continuación de antiguas modalidades de pensamiento. Actualmente es cosa perfectamente natural que coexistan diversos tipos de música; más aún, que se creen nuevos tipos. En vez del río cultural único que parecía dominar la Europa Occidental posterior al Renacimiento, tenemos muchas corrientes menores que se combinan, se separan, se recombinan, aparecen y desaparecen, fluyen y refluyen a velocidades diferentes (en rápidos, remolinos, remansos, etc.).

Música "mínima"

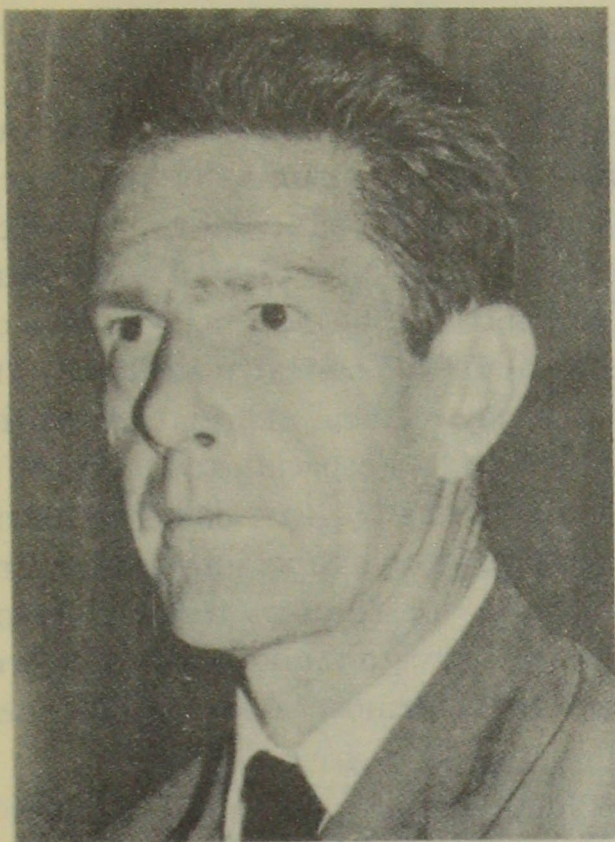
Una de las reacciones ha consistido en alejarse de la sobreabundancia que he venido describiendo y refugiarse en el mundo del arte puro. Esta es la posición de los llamados conservadores como Menotti, Barber o Britten y también de los minimalistas, quienes conscientemente reducen la obra de arte a una experiencia unitaria única a fin de definirla, de conservarla libre de materiales extraños y, quizá, de añadir una especie de halo de experimentación científica. El miniarte lleva la experiencia única hasta las últimas conclusiones posibles, o hace derivar todas las ramificaciones de una sola premisa.

Aunque la denominación de mínima se ha aplicado por lo general a ciertas obras recientes de arte visual, puede caracterizar una tendencia muy difundida de los nuevos desarrollos musicales que datan de la Segunda Guerra Mundial. Es curioso, pero se ajusta por igual a los "serialistas" ultranacionales y partidarios del control total, y a los compositores de música aleatoria, antirracionales y enemigos del control. El dogma fundamental del "serialismo" —cuyo principal representante es Milton Babbitt— es un máximo de variedad con un máximo de unidad, lo cual debe lograrse mediante permutaciones totales de un conjunto breve y único de elementos. Ahora bien, la mayor parte de la llamada música aleatoria estructura una situación en la cual se puede elegir pero sólo hasta cierto punto y al azar (una selección vale tanto como cualquier otra), o en la que se adoptan ciclos obsesivamente insistentes. La música en serie y la aleatoria, por consiguiente, expresan una reducción paralela de contenido. Se sostienen o repiten vez tras vez fragmentos de experiencia en ciclos de fases variadas cuyo efecto es "matemático" o "sicodélico" (en ambos casos se trata de música intelectual o cerebral).

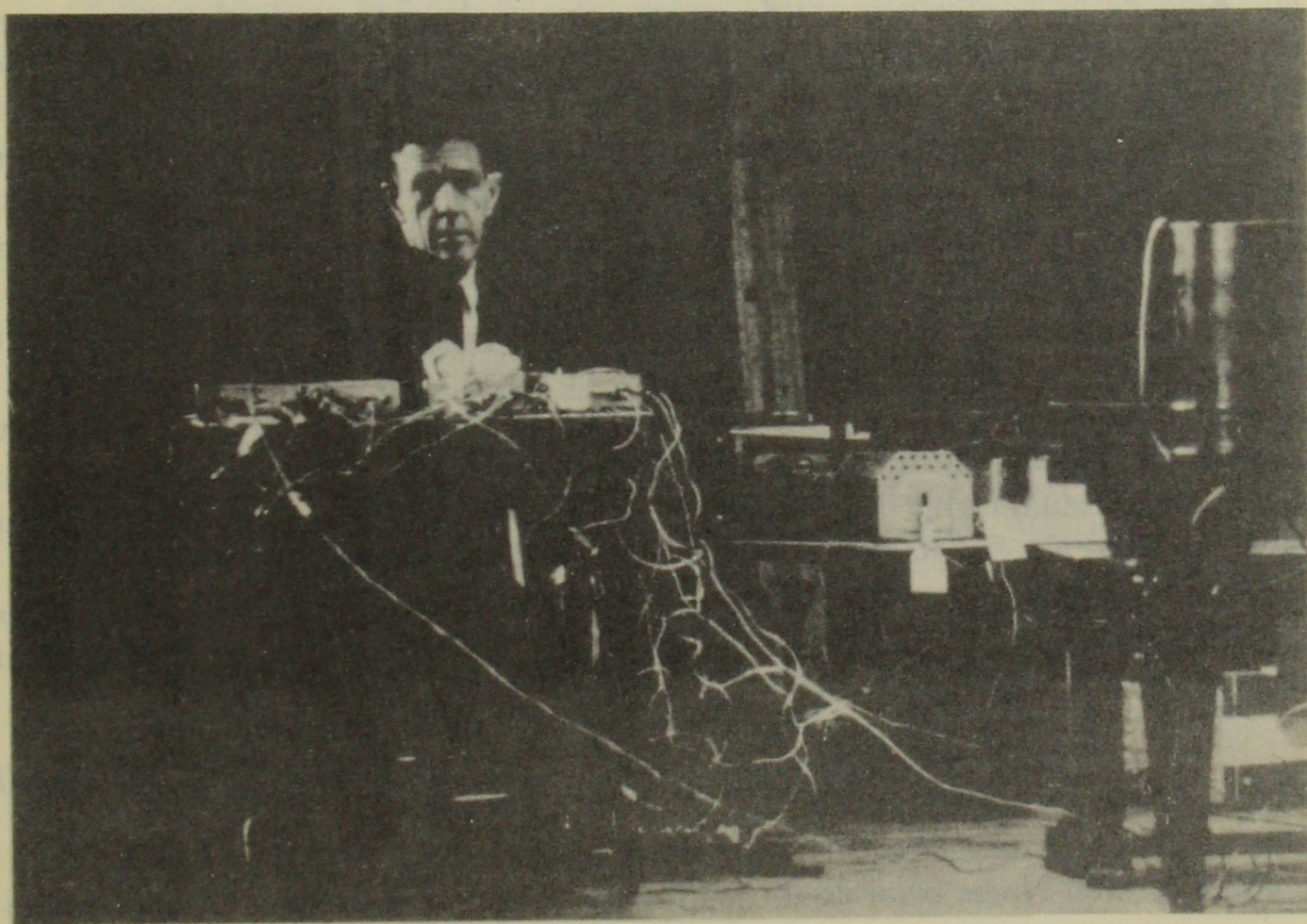
Buena parte de la minimúsica desciende directamente de John Cage, principalmente a través de Morton Feldman, cuyos sonidos suaves y sostenidos, situados precisamente en el margen de la perceptibilidad, han ejercido gran influencia. Sin embargo, la obra de Cage, mucha de la cual es indudablemente "mini", no puede clasificarse tan fácilmente. Su significado a largo plazo quizá se encuentre en otra parte. Su famosa "composición" 4' 33" de *Silencio*, en un principio da la impresión de ser el paradigma de la minimúsica, pero en realidad se refiere a la idea de que el arte y la vida deben ser idénticos. Cage deseaba que su público oyese los sonidos accidentales, "naturales" del medio ambiente. La idea de que la experiencia musical se reduce a abrir los oídos —en cualquier parte y en cualquier momento— y ponerse *realmente* a escuchar, nos aleja mucho de la pureza y el escapismo del arte mínimo.

Arte y comunidad

La insistencia de John Cage en desacreditar la vieja distinción entre arte y vida (lo cual hizo irónicamente que su propia personalidad y su vida hayan sido des-



John Cage (nacido en 1912)



critas como su mayor obra de arte), nos acerca mucho a la eliminación total del arte. No es de sorprender que John Cage se haya convertido en una especie de héroe cultural de los radicales de la anticultura. Para muchos jóvenes (y otros ya no tan jóvenes), el viejo concepto del arte por encima de todo es un valor falso que rechazan junto con el resto de la cultura burguesa. Los "happenings" —muchos de cuyos organizadores estudiaron con Cage en "The New School", en Nueva York— fueron, en parte, una etapa del camino. Un paso ulterior y más decisivo consistió en reemplazar el arte por una especie de activismo —teatro callejero, "teatro guerrillero", protesta social, disolución social. Tales energías se dirigen ahora a menudo al ideal de una comunidad en que no hay especialistas, como lo son los artistas, y en la que todo el mundo participa en todas las actividades incluyendo la producción musical que, por lo general, desempeña un papel importante en la vida de la comunidad. (De ahí proviene el interés por culturas tribales como la balinesa, en la cual no existe la palabra "arte". Preguntando sobre el porqué de esta carencia, un sabio balinés repuso: "No tenemos 'arte'; sencillamente hacemos cuanto podemos").

Este comunitarismo tiene en la cultura estadounidense raíces más hondas de lo que mucha gente se digna a aceptar. El paisaje social del siglo XIX estaba punteado de comunidades utópicas nacidas del radicalismo nativo norteamericano. Algo de esta influencia puede encontrarse en la obra y en el pensamiento de Charles Ives, el cual dedicó los últimos 30 años de su vida a una "Sinfonía Universal" que podía ser ejecutada por cualquiera que quisiese hacerlo y a la cual todos pudiesen hacer alguna aportación. En forma parecida, en la obra de Harry Partch al elaborar nuevos tipos de instrumentos musicales y crear una comunidad de jóvenes intérpretes (no necesariamente músicos profesionales), influye sobre el movimiento comunitario.

Existe hoy un buen número de grupos de "no artistas" (o ex artistas) que trabajan juntos en cooperativas sin tomar en cuenta las antiguas distinciones de forma o medio. La mayoría de estos "hermanos" desdeñan el culto del "arte". Por lo general, al referirse a sus grupos, hablan de "talleres de medios" y nunca firman individualmente sus trabajos. Sus obras están orientadas electrónicamente y son, en su mayor parte, ambiente-visuales (espectáculos lumínicos, escultura electrónica y otras realizaciones de tipo semejante). Lo que es indispensable reconocer es la creciente reacción contra el restringido concepto romántico de arte y de obra de arte.

Todo es posible

Nos hallamos en una situación enteramente nueva en la historia de la música: *Ya todo es posible*. No se trata de un manifiesto en pro de la estética libertaria sino de

The image shows a handwritten musical score on aged paper. It consists of several systems of staves, each with musical notation and extensive handwritten annotations in Spanish. The annotations include performance instructions, technical notes, and possibly lyrics or descriptive text. A prominent section is labeled "TAPÉ CAENZA" in bold, capital letters. There are also circled numbers (3 and 5) and various symbols like asterisks and arrows scattered throughout the score. The handwriting is dense and appears to be from a composer or arranger.

Fragmento del Cuarteto N.º 3, de Leon Kirchner

un problema abrumadoramente práctico y técnico. Es posible grabar todos los sonidos existentes y, por lo tanto, cada sonido es materia prima en potencia. Las limitaciones ya no provienen de las cuerdas vocales o de los dedos de un intérprete. Tenemos a nuestra disposición todos los niveles de control o de falta del mismo. La relación compositor-ejecutante-auditorio es necesariamente redefinida por cada nueva obra o por cada nueva experiencia. No existe razón *a priori* debido a la cual cualquier tipo de sonido o aspecto de sonido (por ejemplo, tono o “melodía” en el sentido tradicional), deba sobresalir sobre otros tipos o aspectos (ruido o color tonal, pongamos por caso), aunque en alguna obra determinada así suceda. El sonido puede emplearse por su valor propio y como la experiencia en sí misma (sea cual fuere lo que esto signifique); pero también puede aparecer como conjunto de imágenes, esto es, como alusión a los sonidos del mundo real o a otra música, en forma muy semejante a lo que ocurre con las imágenes visuales. Dado que tenemos a nuestra disposición todos los estilos del pasado y todos los sonidos conocidos o desconocidos del mundo visible e invisible, debe redefinirse el concepto de obra de arte y el de la función que a ésta corresponde. Las viejas formas lineales basadas en el procedimiento y en lo direccional —equivalentes musicales de lo narrativo—, en caso de no haber sido superadas no pasan de ser un conjunto de posibilidades entre otros muchos.

La tarea urgente, por tanto, no es aceptar o rechazar las modalidades y medios tradicionales (o cualesquiera otros), o, como en las primeras manifestaciones del arte moderno, manejar algún nuevo conjunto de materiales y procedimientos. No estamos hablando meramente sobre nuevas formas sino sobre una nueva totalidad de formas posibles; no meramente sobre procedimientos técnicos sino sobre un máximo de experiencia, el cual incluye el procedimiento y el no procedimiento; no sobre prescripciones polémicas para el arte de vanguardia sino sobre una condición de la vida contemporánea que se convierte en condición de su expresión artística.

Música “máxima”

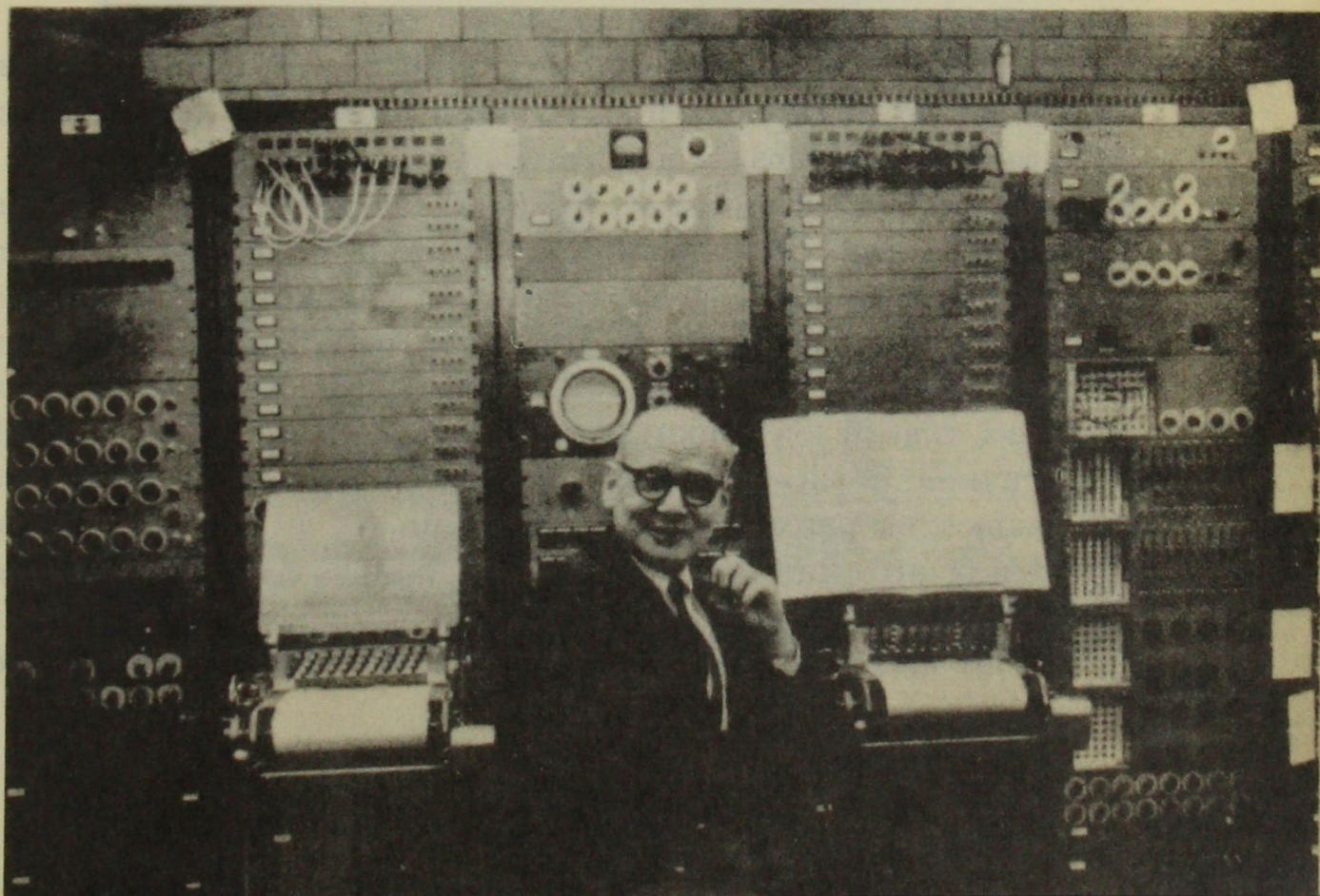
No es sencillo el problema de ilustrar la música máxima, ya que ni siquiera las excelentes grabaciones de estas obras logran transmitir siempre su complejo carácter de medios múltiples. Permítaseme, por tanto, emplear como ejemplo una de mis propias obras, *Foxes and Hedgehogs - Verses and Cantos* (Zorras y Erizos - Versos y Cantos), estrenada en Nueva York en 1967. Esta forma se denomina “teatro musical”; con este término se intenta distinguirla de la ópera y de la comedia musical clásicas, y contrastarla con estos dos géneros. Comprende situaciones multidimensionales y de muchos niveles, como extensión mediante la tecnología de las representaciones en vivo. Los elementos dramáticos de la obra

se derivan de la experiencia musical, o sea que sucede lo contrario de lo que ocurría en el viejo procedimiento, en el cual la música sigue a un texto o a un argumento preexistentes. Los textos son del poema *Europa*, de John Ashbery, que se halla más cerca de ciertas formas de arte contemporáneo no verbal que de la forma poética tradicional. *Europa* constituye un arreglo extraordinariamente rico en lenguaje no lineal. Estas funciones no son meramente sonidos o patrones sobre una página, sino como transmisores de alta potencia que sirven para expresar el significado y el no significado, desde lo más trivial hasta lo más pintoresco, desde el clisé verbal hasta las más complejas y oscuras series de imágenes. El significado opera no como relato o evocación lírica, sino como una serie de atajos a través de una inmensa variedad de experiencias verbales e imágenes.

Zorras y Erizos, sin embargo, no es un "escenario" para el texto, en el significado usual del término. Busca una forma paralela basada en "capas" de experiencia, una de las cuales es el texto a veces en la superficie, otras veces sumergida en su nuevo ambiente; a veces como factor primario; otras, como factor periférico; a veces aclarada en formas que nunca podrían lograrse en la página impresa; otras, desgarrada, revuelta y destruidas.

Los textos son interpretados principalmente por cuatro solistas, uno de los cuales también hace el papel de narrador. Hay un foso para la orquesta, con un director vestido de etiqueta, la cual ejecuta todas las funciones rituales de una orquesta de teatro o de ópera. Un segundo grupo de actores —algo así como un combo de jazz— también participa en la acción. Entran en calor en escena, entran, hacen mutis, tienen sus diálogos y arias, exactamente como los cantantes. A veces, todos los

Milton Babbitt



sonidos en vivo son recogidos por micrófonos y amplificados en diversas intensidades. En esta forma se pueden percibir los hilos de una urdimbre compleja, el sonido en vivo puede ser amplificado y alterado de diversas maneras y proyectado a —o desde— diferentes partes de la sala.

También se emplean cintas magnetofónicas, cuyo material abarca desde las voces en vivo de los intérpretes hasta “collages”. El sonido se oye primero en vivo, regresa luego como una especie de eco que va de la parte posterior de la sala al escenario. Las técnicas de la música moderna-tradicional parecen estar en conflicto con los elementos de la música “pop” y del jazz; las más sencillas canciones líricas alternan con actividades vocales no verbales de todos los tipos imaginables; las texturas cambiantes y las densidades del sonido vocal e instrumental se entremezclan con las cintas y las proyecciones electrónicas. Los instrumentos gritan, hablan y producen una amplia gama de tonos y ruidos, muchos de los cuales superan la técnica clásica de sus instrumentos.

La obra está imbuida de una forma general que va desde la rigidez a la libertad. Principia con un material instrumental complejo y estructurado y de inarticulación verbal, y termina con un amplio *collage* de sonidos verbales y vocales y fragmentos en vivo grabados en cinta. Todo culmina en un choque gigantesco entre una improvisación estructurada en vivo y un *collage* de rock grabado en cinta que se oye en todos los altavoces.

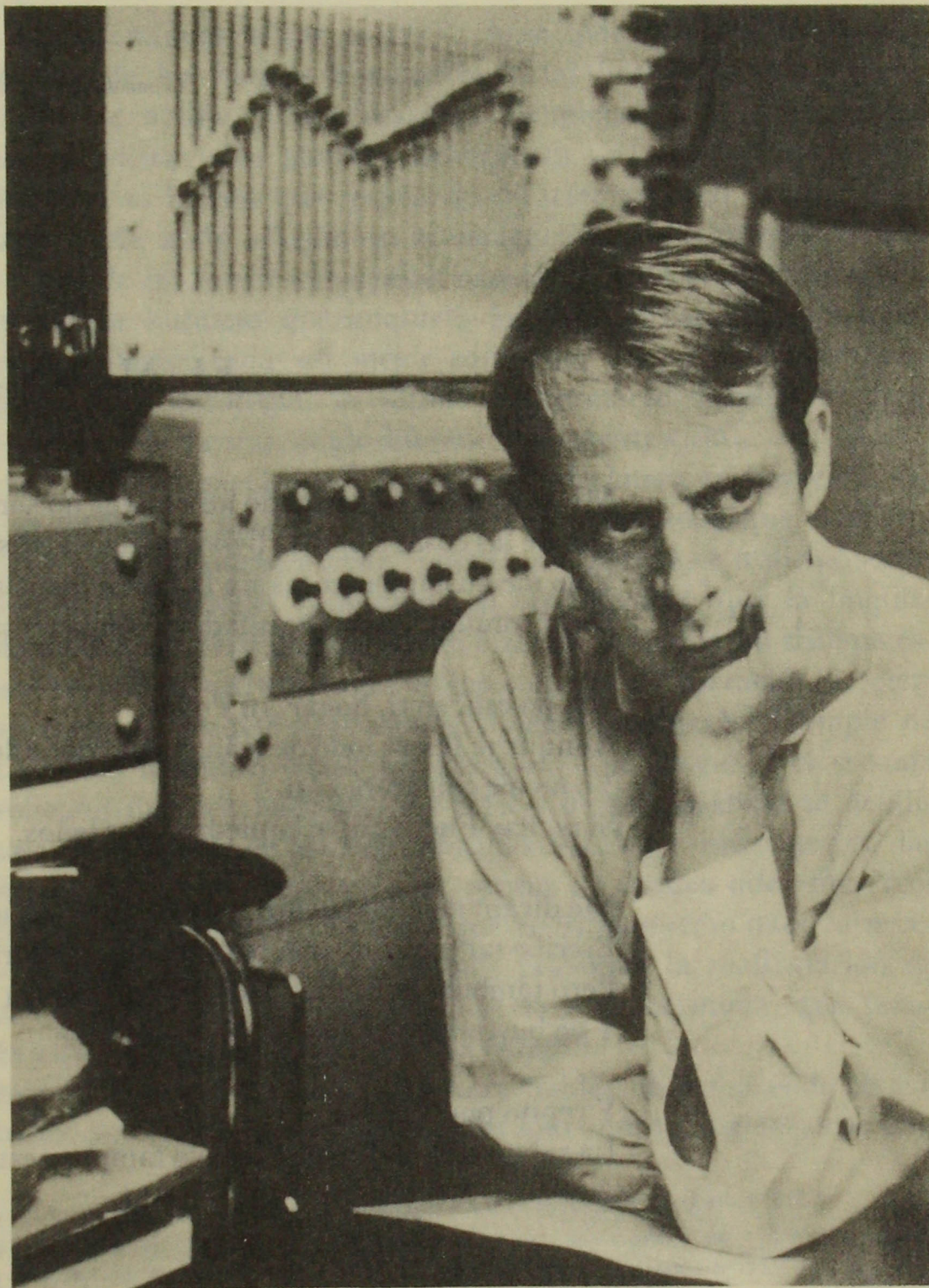
Arte de transformaciones

En *Zorras y Erizos* no se rechaza nada. No hay ni actos penitenciales ni renunciaciones. Hablamos de un arte que es inclusivo, no exclusivo. No hay juicio *a priori* ni reglas precodificadas referentes a la forma. No hay metas fijas porque es un arte de transformaciones (transformaciones que ocurren en todos los terrenos y en todos los niveles de percepción). Las transformaciones son formas de experimentar y de actuar, y de relacionar la acción con la experiencia.

Es indudable que entre una y otra etapa algo se pierde, y difícilmente podría esperarse otra cosa. Por supuesto existen peligros y trampas, los peligros inherentes al “todo vale”, a la excesiva facilidad, a la confusión y a la incoherencia, al malabarismo y al escapismo de los medios múltiples. Pero, por lo menos, se trata de peligros reales y pertinentes, a los que se puede hacer frente como lo que son. El problema consiste en comprender la naturaleza del cambio tecnológico y cultural, y en tratar de encontrar la manera de que de todo ello salga una creación.

No estamos, me parece, en el fin del arte sino en los comienzos de un nuevo tipo de experiencia artística. Quizá todavía sea posible crear algo con las viejas formas pero con nuevos procedimientos. No hace falta descartar ningún recurso, ni siquiera los más tradicionales. Ahora bien, la cuestión primordial es la búsqueda

de nuevas formas y de las nuevas instituciones sociales y culturales que deben crearse para trabajar con las nuevas formas. No estoy seguro sobre los aspectos que adopten estas nuevas instituciones, o sobre hasta qué punto lleguen a formar parte del cambio general de la estructura de nuestra sociedad. Será necesario repensar las relaciones entre creación, representación y público, el papel de la



Stockhausen (nacido en 1928)

música en vivo y el de la tecnología, así como la cuestión referente a la participación activa y a la participación pasiva. Será esencial descartar el concepto de arte como artículo de consumo y redefinir la relación de la música —y de todas las artes— con la sociedad. En todo ello el papel principal estará a cargo de la expresión creadora. El que estas formas de expresión, las más elevadas entre todas, puedan llegar a existir sin la ayuda de las instituciones respectivas o que, como ha sucedido en el pasado puedan ayudar a crear estas instituciones, está aun por verse.

(Tomado de *The New American Review*, N° 6.)

EL ALMA DE LAS COSAS

Me gustan las casas donde los objetos no son Patrimonio.
 Donde las cosas son más livianas que barcas en el embarcadero.
 Y no me gustan las cosas sin la preeminencia
 De la comunicación encantadora con las cosas.

No, no está en ti, hogar, tu Poder:
 Aunque te llenes todo de leña. Como boca de palabras,
 Yo no me calentaré aún,
 Si no hay Fuego entre la piedra y los leños.

Me dirán: deja los sueños, escribe la realidad,
 Escribe tal como es: una bota, una herradura. . .
 Pero también en la realidad hay Apariencia
 Y yo busco bajo la apariencia —el alma.

Y repito por doquier:
 La sal no está en la sal. El clavo tampoco está en él.

NOVIELLA MATVIEENA
 Traducción de Gabriel Barra