

Pasaporte al siglo xx

Pierre Boulez, 1988

Traducción de «Passeport pour le XX^e siècle», Disques Montaigne 780518 (1989), a cargo de Jorge Franganillo

Prefacio

El año 2000 se aproxima y todavía tendemos a recelar del arte del siglo xx. Resulta fácil creer que el artista nos engaña, que pisamos un terreno en el que todo vale. La verdadera naturaleza de la música, que comunica de forma directa, sin usar palabras mediadoras, agrava esta incompreensión y presenta un obstáculo mayor: establecer la relación entre lo que oímos y lo que vemos en la partitura requiere un aprendizaje paciente. No obstante, los oyentes no deberían tener dificultades para orientarse puesto que la creación contemporánea está vinculada a la tradición. Distinguir y aceptar las diferencias respecto a lo desconocido puede resultar desalentador en un principio, pero todo se vuelve más sencillo cuando nos damos cuenta de que permanecen nuestros valores culturales.

La presentación cronológica de los compositores o de las corrientes principales del siglo xx no respondería a las cuestiones planteadas por el público, que rara vez presenta una naturaleza tan racional o sistemática. Esas inquietudes son de un orden más general y sensible: ¿existe realmente la melodía?, ¿se ha convertido la armonía en una cacofonía?, ¿ha conducido el ritmo hacia el caos? En el intento de dar respuesta a estas preguntas y sugerir algunas claves, esperamos aclarar qué nos hace disfrutar de esta música y por qué a usted también puede apasionarle.

Melodía

«Esta música no me dice nada; no tiene expresión. En absoluto hay melodía.» Este argumento no es nuevo, ha sido empleado en todas las épocas, casi siempre que hubo progresos de la música. A los grandes compositores se los ha acusado de carecer de melodía cada vez que han enriquecido el lenguaje musical con nuevas ideas; la mayoría nos resultan familiares, y nos sonaría extraño hablar de ausencia de melodía en Beethoven o Wagner.

Los compositores de nuestro tiempo se encuentran ante el mismo reto; ni siquiera escapan a la crítica aquellos que se consideran clásicos del siglo xx. No se les puede negar ciertas cualidades, pero resultan difíciles de seguir, y la melodía que captaríamos con la rapidez suficiente en la música del siglo xix parece aquí escapar a nosotros.

¿Esto significa que la música actual ha perdido el secreto de la melodía, que resulta aburrida o que se ha vuelto incapaz de producir auténticas melodías? Incluso en nuestra civilización occidental, la noción de melodía ha evolucionado considerablemente a lo largo de los últimos siglos; es probable que un oyente no habituado a la música de la Edad Media haya tenido dificultades para desenmarañar las líneas melódicas de una pieza medieval.

El origen principal de este problema procede, sin duda, de haber centrado nuestra atención sobre un periodo de nuestra música que desarrolló y perfeccionó un lenguaje cuyas reglas, de alguna manera simples y aceptadas como un vocabulario común, lo hacían fácilmente comprensible. Incluso ante ciertas desviaciones y excepciones, el sistema permanecía accesible. Sin embargo, cuando los compositores se encaminaban hacia la modernidad comenzaron a desplegar sus propias reglas y su propio vocabulario, y enriquecieron la música, pero obligaron al oyente a adaptarse a cada estilo individual.

En la tradición clásica, las frases melódicas obedecen a una regularidad estricta de la forma y van estrechamente vinculadas a un acompañamiento que sirve para enfatizar las divisiones simétricas y las repeticiones. Todo va dirigido hacia una comprensión inmediata del sistema. Inevitablemente, siempre existe el genio, que sabe cómo infundir vida en las reglas, y el mediocre, que sólo las concibe como un modo de disfrazar su flaca inspiración.

Según nos alejamos de la tradición clásica, estos alentadores puntos de referencia se vuelven más infrecuentes; las frases son menos simétricas, las líneas melódicas son menos obvias y los diversos instrumentos son empleados para dividir las frases en pequeños fragmentos. Puesto que dejaron de utilizarse esquemas prefabricados, la combinación de estos rasgos resultó en líneas melódicas más complejas. La forma establecida dejó de servir de guía y ahora son las líneas melódicas el elemento al que debemos atender para percibir la forma de la composición.

Deberíamos tener esto en cuenta al escuchar las *Tres canciones japonesas* de Stravinsky. La obra, instrumentada para voz sola, es de naturaleza claramente melódica. Aquí, la melodía está suspendida, interrumpida, fundida con cada sílaba, y forma una línea reducida, reminiscente de una sensibilidad heredada de Debussy.

Armonía

La palabra *armonía* parece la menos oportuna para lo que se dice —y se sabe— de la música del siglo xx. Hablar de armonía implica dulzura, consonancia y sensaciones agradables, pero lo que realmente percibimos parece, ante todo, áspero, disonante y desagradable.

Dos factores principales explican este desconcierto:

- Los acordes ya no son objetos reconocibles, parecen haber roto todo vínculo con modelos conocidos; de ahí que ya no se hable de ellos como acordes «clasificados».
- Su encadenamiento parece desprovisto de lógica y nos preguntamos hacia dónde nos conducen; es imposible percibir con claridad el movimiento o los reposos; sólo sentimos una tensión perpetua y un desequilibrio constante.

Al oír *Intégrales*, de Varèse, y *Corale*, de Berio, podemos comprobar que sus autores compartieron el deseo de utilizar referencias fácilmente reconocibles a pesar de las marcadas diferencias que presentan en cuanto al uso del material armónico. Ambos —Varèse, relativamente cercano a la tradición, y Berio, más alejado— modificaron su lenguaje, si bien continuaron aplicando los principios de tensión y relajación en los que se basa la música clásica.

Es necesario tomar un cierto tiempo para llegar a habituarnos a los insólitos acordes de Varèse, y saborearlos; el autor nos asiste en esta labor, repitiéndolos y expandiéndolos. Identificado así un objeto, podemos pasar al siguiente, y reconocer el anterior a su retorno, aunque su carácter haya variado ligeramente. Berio, no obstante, prefiere la polarización, comparable a la imantación de limaduras de hierro. Ciertos pasajes parecen desordenados, muestran una anarquía que provoca tensión y una sensación de extravío. Otros pasajes están, al contrario, polarizados por notas principales que forman el núcleo alrededor del cual se ordenan las figuras musicales. De este modo se establece el contraste entre orden y desorden, tensión y relajación, algo ya conocido por nuestros compositores clásicos.

Cada compositor, pues, encuentra una solución personal al problema general, pero no pretende eludir la cuestión armónica, que es, por supuesto, el corazón de la invención musical. Sin ella, sólo habría caos. Aquello que nos parece, en un principio, excesivamente desordenado, se revela poco a poco como algo ordenado, aunque mediante leyes individuales.

Ritmo

El ritmo es —en términos esquemáticos— lo que permite a un músico dar vida a las notas y ponerlas en relación con el tiempo.

Sin pretender entrar en consideraciones filosóficas, se dice que el tiempo puede medirse o percibirse. Se mide de un modo cronométrico, objetivo, independiente de todo acontecimiento; se lo percibe de un modo subjetivo e individual, según la intensidad o la banalidad de los momentos de que se trate. Los compositores escriben duraciones, valores, según una transcripción aritmética: blancas, negras, etc., y las inscriben de acuerdo con una pulsación dada. Este proceso permite apreciar los patrones temporales que estén escritos y cómo, mediante un tempo escogido, las notas se relacionan unas con otras y adquieren su verdadero significado.

El ritmo ha sido una cuestión de singular importancia en el siglo xx. Sólo es en la Edad Media cuando encontramos una preocupación similar, y una escritura de gran complejidad cuya tradición se perdió precozmente.

Las influencias que rompieron con el estado de estancamiento de la práctica tradicional vinieron de la periferia de nuestro mundo occidental. Fueron Bartók y Stravinsky quienes insuflaron esta nueva vida rítmica procedente de Rusia y los países balcánicos.

Las dos obras escogidas aquí —el *Concertino*, de Stravinsky, y *Kreuzpiel*, de Stockhausen— ilustran claramente la evolución del ritmo en la música del siglo xx. Lo que caracteriza la concepción actual del ritmo es la irregularidad de la pulsación y la movilidad del *tempo*. Estas características nuevas no nos impiden recurrir a cierta regularidad y a cierta estabilidad en la composición, que han enriquecido nuestro vocabulario rítmico hasta tal punto que no pueden ser ignoradas. En comparación con la noción somera de ritmo que impregna nuestra vida cotidiana y nuestra tradición, las complejidades e irregularidades hacen que este nuevo lenguaje musical pueda parecer remoto e inarticulado. Si conseguimos asirlo, nos parecerá vivo y refinado, y nos permitirá descubrir el tiempo musical en toda su riqueza.

Timbre

Si bien es inevitable que se lo aplique a toda la música, no ha sido sino hasta un periodo reciente —más concretamente, a partir de Berlioz— que la noción de timbre se ha convertido en una entidad independiente, un parámetro autónomo cuya importancia ha aumentado notablemente durante el siglo xx.

Hasta el siglo xvii, la preponderancia de la música vocal fue casi absoluta. Los instrumentos servían esencialmente como sustento de las voces o como alternancia con ellas. Cuando se carecía de algún instrumento, otro podía ocupar su lugar. Hasta el siglo xix, las transcripciones eran una práctica especialmente común para facilitar la ejecución de la música y hacerla más accesible. Los compositores dieron ejemplo de ello, y transformaron tríos en quintetos, convirtieron obras sinfónicas en transcripciones para piano, etc. Mientras avanzaba el siglo xix, el timbre comenzó a percibirse como un integrante de la obra, indisociable de la composición. El color instrumental se había empleado para «vestir» la obra al final del proceso de composición. Primero se escribía la música, es decir, la sustancia; luego llegaba la orquestación, es decir, el embellecimiento. Dividir la composición en acciones sucesivas llegó a ser cada vez más artificial y menos práctico. Los compositores procuraron, entonces, integrar esas actividades en un gesto simple en el cual el timbre, es decir, el instrumento, tiene un papel esencial —ya no meramente decorativo— para distinguir unas ideas de otras y para darles un perfil característico.

Así como los pintores de la segunda mitad del siglo XIX descubrieron la importancia del color en sí mismo, los músicos —un poco después— descubrieron la importancia del timbre en sí mismo. Ambos colectivos siguieron pasos similares: división del color, los pintores; división del timbre, los músicos.

Las *Cinco piezas* de Webern sirven aquí de modelo porque en la obra de este autor, como en las de Klee y Kandinsky en el terreno de la pintura, está el origen de la trayectoria actual. Las obras de Webern proporcionan un ejemplo llamativo del uso del timbre como una dimensión esencial de la composición. Siguiendo los pasos de Schönberg, Webern llevó más lejos la exploración de la melodía de timbres (en alemán, *Klangfarbenmelodie*, melodía de colores sonoros) de un modo flexible y no sistemático. Cuanto más avanzó, más fuerte se hizo la convicción en el uso profundamente justificado del timbre en relación con otras dimensiones de la composición.

En la continuidad de una preocupación acerca del timbre, medio siglo más tarde se sitúa Ligeti; escuchar su *Concierto de cámara* es interesante porque su estilo resulta diametralmente opuesto al de Webern. Mientras que en éste el enfoque es analítico e individual, en Ligeti es global y sintético, y no sólo en su música de cámara sino también, sobre todo, en su producción orquestal. Ligeti es partidario de la fusión hacia la confusión. Las complejas mezclas de sonidos producidas por esa escritura «anónima» confunde nuestros intentos de descifrar qué instrumento —o qué grupo de ellos— se escucha en un momento dado.

Estos dos estilos extremos, entre los cuales podemos imaginar grados intermedios, sirven para probar que en el siglo XX el timbre ha entrado en el *sancta sanctorum* de la composición, y que está aquí para quedarse.

Material

El término *material* puede parecer basto y poco indicado si lo aplicamos a un arte —la música— que se percibe como algo inmaterial. Sin embargo, como el arquitecto, el escultor o el pintor, el músico conforma sus pensamientos y sentimientos mediante un material real —el sonido— que ha ido aprendiendo a controlar y con el cual se ha familiarizado. El dominio sonoro es, pues, lo que caracteriza la música de una época determinada. Si nos fijamos sólo en nuestra cultura, podemos observar la amplia transformación a la que los instrumentos se han sometido hasta llegar a las familias que conocemos hoy. La sonoridad de estos instrumentos, su potencial expresivo, su amplitud y su color forman el material básico con que el músico debe trabajar.

Durante un largo periodo de tiempo, nuestra civilización occidental se ha comprometido a desarrollar un material extremadamente jerarquizado en el que los instrumentos, de toda clase, transmitían el mensaje sin deformación alguna. La nota tocada al piano, al violín o al oboe era una nota absoluta, reconocible de manera inmediata y más allá de las cualidades de su presentación, de su timbre.

Notas y acordes tenían una identidad más fuerte que el material que las producía. Según nos acercamos a nuestro tiempo, el deseo de diversificar se vuelve cada vez más evidente. Los compositores empezaron a explorar el potencial de ciertos instrumentos —en particular, la percusión— cuyas sonoridades irregulares y complejas habían sido definidas hasta entonces como inclasificables dentro del sistema que se aceptaba de jerarquías; mostraban incluso claros síntomas de anarquía. El universo de la síntesis sonora que se abre ante nosotros ofrece tal variedad de posibilidades que resulta imposible pensar en términos de uniformidad.

En *Ionisation*, Varèse emplea materiales de una naturaleza escueta y obstinada que hace difícil su clasificación. En un instrumento tradicional descubrimos la imposibilidad de cambiar notas sin alterar el sentido real de la música; esto no es válido para los instrumentos de percusión: lo que cuenta aquí no son valores absolutos, sino valores relativos de unos instrumentos en relación con otros. Al sustituir un instrumento por otro de la misma familia (más agudo o más grave, de tono más brillante o más sombrío) se obtiene una cualidad sonora ligeramente diferente sin por ello variar la naturaleza de la música.

¿Esto debería hacernos temer del material musical una rápida evolución y una expansión ilimitada, algo que suscitaría problemas y confusión? Pienso que, en la música, como en la arquitectura, esta expansión bien conducida sólo puede aportar beneficios que confirman, cuando no aceleran, la evolución histórica. Siempre ha existido la interacción entre nuevos materiales y nuevas formas de expresión. El compositor necesita este diálogo incesante: el material permite desarrollar el carácter y la fuerza de la expresividad musical que desea el compositor. Nuestra era debe afrontar este reto y aportar respuestas originales; de no ser así, no estará a la altura de sus propias ambiciones, a la medida de su identidad.

Forma

Una de las impresiones más incómodas que la música contemporánea produce en el oyente es la sensación de ausencia de dirección, el sentimiento de moverse en un laberinto sin salida a la vista. Todo parece eludir su sensibilidad y su capacidad de audición; parece haberse perdido la sensación de bienestar que aportan las obras familiares, tan fáciles de seguir.

La cultura clásica en la música, la poesía y las bellas artes ha fomentado cierta fijeza en las reglas o, como se dice actualmente, en los códigos. Cada movimiento de una sinfonía clásica tiene una forma específica y el conjunto de esas formas en sucesión está igualmente reglamentado. La llegada del Romanticismo introdujo cierto grado de individualidad: las reglas y los códigos ya no se aceptaban como tales. Las excepciones y las desviaciones se multiplicaron en tal medida que cada vez resultaba más difícil reconocer cualquier esquema original. Fue así como, poco a poco, los compositores abandonaron los métodos clásicos. Se hizo

patente que debían encontrarse nuevas formas para estimular una escucha más activa. Si la señalización del camino es menos evidente, los oyentes necesitamos hacer el esfuerzo de oír una obra varias veces para descubrir el sistema de referencia particular del compositor.

Para mostrar cómo se traduce la sensibilidad actual en la forma contemporánea, consideremos aquí como ejemplo mi pieza *Éclat*, en que la forma, determinada únicamente por los instrumentos, puede causar la variabilidad dentro de sus partes componentes mediante la introducción de elementos de improvisación e indeterminación.

Una sola palabra podría describir la evolución de la forma: relatividad. Encarcelada en el pasado por unos esquemas rígidos, la forma ha llegado a una libertad de elección que gobierna no sólo el conjunto de los elementos sino también su existencia individual. ¿Implica esta libertad que la composición se ha vuelto más sencilla? El compositor —como el oyente al que se dirige— requiere de trayectorias bien trazadas. Cada obra tiene ahora que crear su propio juego de reglas a fin de expresar lo que quiere decir y cómo quiere decirlo. La forma, durante mucho tiempo considerada una cuestión teórica y de abstracción, es ahora lo contrario: el medio de comunicación más directo y persuasivo entre el compositor y el oyente.