

Ignacio Brasa Gutiérrez

## ***LA SEDUCCIÓN DE LO DIVERSO: UNA REFLEXIÓN SOBRE EL ECLECTICISMO MUSICAL.***

### **Resumen**

La combinación de elementos heterogéneos, o de procedencia diversa, en una misma composición es observada con escepticismo por algunos, y explorada con asiduidad por otros. En este artículo se ofrece, a través de varios ejemplos, una breve reflexión sobre el poder sugestivo y las posibles limitaciones de un lenguaje plural que pone en cuestión la hegemonía de la cohesión estilística y la exploración consistente de material como fundamentos de la creación musical.

### **Abstract**

Heterogeneity and the combination of elements from diverse sources is regarded with scepticism by some people, and frequently explored by some others. In this essay, I shall discuss briefly, by means of several examples, the suggestive power and the possible limitations of plural languages that call into question the hegemony of stylistic cohesion, and the consistent exploration of material, as the fundaments of musical creation.

### **Introducción**

Gran parte de la creación musical occidental del último milenio ha estado fundamentada en el empleo y fusión de elementos de diversa procedencia. La combinación de textos latinos y franceses en algunos motetes medievales, el uso de *cantus firmi* y *contrafacta*, la síntesis de estilos nacionales del Barroco, y el uso reciente del sampler son reflejos de una misma realidad: la conformación de identidades musicales a través de la asimilación o coexistencia de materiales heterogéneos. En las últimas décadas, la gran velocidad de transmisión de información facilitada por las nuevas tecnologías ha incrementado las dimensiones de este fenómeno. Tomemos como ejemplo a un europeo medio actual. Su exposición a músicas de la más diversa procedencia, a través de la publicidad, los medios audiovisuales y la Web, es continua y está únicamente limitada por su propia curiosidad. La variedad de músicas que conforman su experiencia auditiva vital es, sin duda, mayor que la de alguien que vivía en unas circunstancias socio-económicas similares hace veinte años. Si definimos aún más nuestro caso, detallando que el individuo de quien hablamos es una persona con un interés activo por explorar nuevos territorios, las posibilidades se multiplican: basta con dejar que la información de que dispone, el boca a boca, y el entramado infinito de los enlaces de Internet sigan su curso natural. Stockhausen decía que *“cuando oímos sonidos, nos transformamos... especialmente cuando se trata de*

*sonidos organizados, es decir, música*<sup>1</sup>. Si aceptamos este principio, por el que todo cuanto percibimos nos da forma – y no es necesario recurrir a la metafísica de Stockhausen para explicarlo; basta con entenderlo desde el punto de vista de la sociología – podríamos decir que actualmente nuestra transformación es más compleja y tiene lugar a mayor velocidad que en el pasado. Estamos constituidos por fragmentos heterogéneos que hemos ido asimilando a través de nuestra percepción, en un proceso de selección no siempre consciente. Es decir, nuestra imaginación sonora cuenta con un importante archivo de experiencias auditivas diversas que necesariamente tienen un reflejo en la manera en que abordamos la creación musical.

En las siguientes líneas me aproximaré al fenómeno del eclecticismo musical a través de diferentes ejemplos - como el pluralismo de Bernd Alois Zimmermann, el posicionamiento teórico de Brian Ferneyhough, o el estilo integrador de Wolfgang Mitterer - con el fin de reflexionar sobre sus posibles valores y limitaciones en el contexto de la composición musical contemporánea.

## Banquete de citas

En el momento en que un compositor establece interrelaciones de material con el fin de crear un todo orgánico y discursivo, se decanta por la yuxtaposición, imbricación, fusión, superposición, u otros procedimientos, para articular las diversas partes. Esta toma de decisiones, junto a la naturaleza misma de los elementos constituyentes, define en gran medida el grado de homogeneidad y el carácter de la composición. En el caso del collage, la morfología de los objetos musicales que han sido extraídos de su contexto original es conservada para permitir su identificación. De este modo, cada elemento es percibido como generador de estructura, al pertenecer al conjunto global del collage, y también como estímulo de reinterpretación estética, al desencadenar una confrontación entre las dos o más realidades en que existe. Tomemos como ejemplo la obra de Bernd Alois Zimmermann *Musique pour les soupers du roi Ubu*<sup>2</sup>, en que coexisten linealmente un gran número de citas de diversa procedencia (composiciones de Bach, Beethoven, Schubert, Dallapiccola, Stockhausen, danzas del siglo XVI, etc.). La referencia a la Sexta sinfonía de Beethoven que aparece hacia el final del primer tercio de la obra no es solo percibida como un breve fragmento reorquestado de una conocida composición, sino también como una parte orgánica de la recopilación de citas creada por Zimmermann. Los elementos musicales que nos permiten reconocer el fragmento son separados de su contexto semántico habitual: ya no pertenecen a una gran obra sinfónica, aunque su origen es relevante para su reinterpretación en el nuevo escenario en que aparece. La extracción de breves pasajes de

---

<sup>1</sup> STOCKHAUSEN, Karlheinz. Stockhausen on 'sounds'. [Fragmento de grabación audiovisual procedente del seminario 'Four Criteria of Electronic Music' Oxford, 1972] Disponible en Web: <<http://www.youtube.com>> (la traducción es mía).

<sup>2</sup> El título hace referencia a la obra *Symphonies per les soupers du roi*, del compositor francés Michel de Lalande (1657 – 1726), un divertimento instrumental creado expresamente para amenizar las cenas de Luis XIV.

obras consagradas supone un acto de desmitificación, ya que el espacio asignado a cada composición no es suficientemente amplio para crear una identificación con jerarquías preestablecidas; todas las citas participan en un discurso “democratizado” en el que comparten la misma relevancia. O, siendo más exactos, podríamos decir que comparten la misma carencia de relevancia, teniendo en cuenta que unos pocos segundos no bastan para percibir con claridad ni la identidad estética de una obra, ni su direccionalidad estructural.

Para comprender las intenciones de Zimmermann es necesario conocer las características absurdas y grotescas de la obra teatral de Alfred Jarry, *Ubu roi*, en que su composición está basada. Se trata de una gran sátira del poder y de uno de los antecedentes del teatro del absurdo, estrenada en París en 1896. En ella su personaje principal, Ubu, es un compendio de bajezas humanas: tiranía, egocentrismo, estupidez y cobardía. Por tanto, la aparente incoherencia de la acumulación de citas musicales en la obra de Zimmermann podría ser entendida como paralela al carácter hiperbólico y grotesco de la pieza teatral de Alfred Jarry. La prioridad no es, en este caso, construir un discurso musical coherente con unos principios estilísticos personales que gobiernan la composición, sino emplear materiales diversos con un fin dramático determinado. Y, si se pretende crear una distorsión de significado en el campo de la música instrumental, introducir citas respecto a las que el oyente puede reaccionar es, potencialmente, una opción eficaz. Incluso cuando el oyente no puede identificar los diferentes fragmentos que forman la composición, la yuxtaposición de pasajes con características musicales contrastantes es suficiente para desencadenar una alteración semántica y transmitir las intenciones del autor.

Frente al empleo descontextualizado de materiales musicales, algunos compositores han adoptado una actitud crítica. Según afirma Brian Ferneyhough, está aumentando:

*...la preferencia por elementos preformados históricamente que conduce a una desautorización parcial de esos mismos elementos. Arrancar tales unidades de los contextos que las originaron conduce a una debilitación fatal de sus poderes expresivos innatos y, al mismo tiempo, su integración en nuevas formas heterogéneas requiere de un impacto semántico intacto para reforzar y transmitir el supuesto impacto innovador de su yuxtaposición. Resulta difícil imaginar unidades semánticas que estén completamente separadas de la sucesión de procesos específicos que las engendraron. Es quizás por esta razón que, en el terreno musical, las citas tienen una capacidad tan poderosa para perturbar la identidad del discurso. Se puede decir lo mismo, en menor grado, de las referencias estilísticas más generalizadas<sup>3</sup>.*

El posicionamiento de Ferneyhough presupone que un empleo de elementos musicales que no hace uso de su pleno potencial expresivo, determinado en gran medida por su contexto original en el caso de las citas, no resulta convincente. Sin embargo, como hemos visto en el caso de Zimmermann, ciertos objetivos estéticos justifican el empleo

---

<sup>3</sup> FERNEYHOUGH, Brian. “Il tempo della Figura”. En: BOROS, James y TOOP, Richard, ed. Brian Ferneyhough. Collected writings, Amsterdam: Harwood academic publishers, 1995. p.34 (la traducción es mía).

fragmentado de materiales preexistentes, sin necesidad de explorar o conservar su significación orgánica original. Corresponde al propio compositor decidir qué procedimientos “perturban” o contribuyen positivamente al discurso musical, de acuerdo con sus intenciones. Los argumentos basados en una supuesta superioridad de la homogeneidad estilística no resultan válidos para desautorizar las obras de arte cuyo objetivo es explorar la combinación de elementos diversos.

También podría plantearse hasta qué punto el empleo de fragmentos de composiciones ajenas deja margen para la exploración creativa personal. En *Musique per les soupers du roi Ubu* existe un tempo común que actúa como elemento conductor y dota de unidad a la sucesión de “momentos” de que está compuesta. Además, la agrupación y repetición intercalada de ciertos fragmentos, como la referencia al himno medieval *Dies Irae*, contribuye a crear una narrativa que compensa, en cierto modo, la sensación de incongruencia producida por la yuxtaposición de elementos diversos. Se pueden percibir diferentes espacios en la composición determinados por el carácter de los grupos de citas y la instrumentación. Por ejemplo, la larga sección final, de unos cuatro minutos de duración, contiene reiterados pasajes de percusión, la obsesiva repetición de clusters en el piano y fragmentos de la *Cabalgata de las Valquirias* de Wagner y la *Obertura 1812* de Tchaikovsky, que contribuyen a dotarla de unidad y una considerable homogeneidad en comparación con las secciones que la preceden. Se trata, por tanto, de una agrupación de referencias musicales ordenadas y moldeadas a través del pensamiento estructural del compositor - no es una recopilación gratuita - cuyo valor radica en la interacción de bloques contrastantes más que en la elaboración continua de un material generador, en un sentido tradicional.

En cuanto al futuro de las tendencias estilísticas, Ferneyhough afirma que:

*El presente estado de un pluralismo carente de valor requiere solución, no a través de una búsqueda continuada del Santo Grial de un “lenguaje común” (dado que esto implicaría también un propósito común) sino, más bien, a través de la definición rigurosa, tanto en las obras individuales como en las series de composiciones, de una continuidad contextual en la que, y a través de la cual, vocablos particulares – independientemente de sus orígenes incidentales – puedan asumir una responsabilidad audible para la materialización de una tradición estilística. El principal requisito para esta tarea, lejos de ser la selección puntual de tipos generales de características externas, es la creación de una evolución continua de homogeneidad estilística<sup>4</sup>.*

Por tanto el pluralismo, según Ferneyhough, adquiriría valor a través de una reiteración de procedimientos que establezcan un marco estilístico y que constituyan una identidad musical reconocible. Sin embargo, en la esencia de esta afirmación se encuentra la definición subjetiva de valor artístico, más que las propiedades intrínsecas de un lenguaje plural determinado. La continuidad estilística puede servir para consolidar un conjunto de recursos, representativos de una práctica creativa determinada – una práctica que prioriza la fortaleza de la reiteración y la unidad, frente a una exploración más espontánea -

---

<sup>4</sup> FERNEYHOUGH, Brian. “Form – Figure – Style: An Intermediate Assessment”. En: BOROS, James y TOOP, Richard, 1995. p. 27 (la traducción es mía).

estableciendo nexos de coherencia dentro de cada obra y entre diversas composiciones. Por otra parte, un tipo de búsqueda artística diferente podría no materializarse en una producción homogénea y continua. Precisamente, el empleo de materiales y recursos heterogéneos podría entenderse como la respuesta puntual del compositor a diferentes contextos y situaciones que forman parte de una realidad polimórfica, la cual no requiere ser justificada en términos de una coherencia estilística ideal. El valor de la obra de arte, en este caso, estaría relacionado con un concepto más amplio de “efectividad” creativa, implícito en las palabras del lingüista francés Émile Benveniste sobre la creación artística (sus opiniones resultan especialmente relevantes aquí, teniendo en cuenta el frecuente uso de términos lingüísticos que hace Ferneyhough en sus escritos sobre música):

*Las relaciones significantes del “lenguaje” artístico hay que descubrirlas DENTRO de una composición. El arte no es nunca más que una obra de arte particular, donde el artista instaure libremente oposiciones y valores con los que juega con plena soberanía, sin tener “respuesta” que esperar, ni contradicción que eliminar, sino solamente una visión que expresar, según criterios, conscientes o no, de los que la composición entera da testimonio y se convierte en manifestación<sup>5</sup>.*

## **Massacre**

Cuestionado sobre la importancia de la diversidad de materiales en su ópera *Massacre*, el compositor austríaco Wolfgang Mitterer (Lienz, 1958) responde de forma concisa: “Sí, la heterogeneidad es siempre importante. La homogeneidad está ya presente si empleas los mismos músicos durante todo el concierto...”<sup>6</sup>. Comparar estas palabras con los comentarios de Ferneyhough acerca de la necesidad de una cierta continuidad estilística, produce la sensación – que queda confirmada cuando se escucha la música de ambos - de estar hablando de dos universos estéticos muy dispares. En el caso de Mitterer, la consistencia proporcionada por la individualidad de los intérpretes, a lo largo de una obra o una improvisación, es suficiente para crear continuidad. De una forma similar podría argumentarse que la acción creativa del compositor, presente en todas sus obras, es suficiente para justificar la pertenencia de las mismas a un conjunto global coherente en el que cada composición individual es una reacción del creador a un contexto puntual. Es decir, la continuidad podría estar materializada en conexiones meta-rationales, relacionadas con diferentes estadios de evolución de la identidad artística del autor, más que en características obvias como el empleo de técnicas recurrentes.

En *Massacre* conviven sonidos concretos, electrónicos, vocales e instrumentales, conformando una realidad sonora compleja y saturada. También coexisten referencias a la música de Bach y de Thomas Tallis con elementos procedentes del pop. En otro plano, la

<sup>5</sup> BENVENISTE, Émile. “Semiología de la Lengua”. En: Problemas de lingüística General, Madrid: (1994) Siglo XX, p. 47-70. p. 67

<sup>6</sup> MITTERER, Wolfgang. (correo electrónico) 2011 (la traducción es mía).

determinación de la parte electrónica es combinada con una notación instrumental abierta a la improvisación; en este caso, la heterogeneidad está presente en varias dimensiones de la obra, reflejándose en diferentes fuentes de producción sonora, en un lenguaje plural<sup>7</sup>, y en el empleo de procedimientos interpretativos contrastantes. Sin embargo, a diferencia de *Musique per les soupers du roi Ubu*, el discurso musical no es fragmentado: las líneas vocales se encargan de aglutinar la exuberante acumulación de materiales y técnicas, clarificando direcciones y gestos, y por tanto, concentrando gran parte de la intensidad expresiva. De hecho, el tratamiento retórico del texto y las voces – a través del uso de repeticiones de palabras, de intervalos amplios, y de registros extremos, por ejemplo – es identificable con un estilo expresionista que sirve de referencia para el oyente. Existen pues, elementos familiares presentes en las partes vocales y en los sonidos concretos – ruidos de máquinas eléctricas, vehículos, sirenas, campanas, gruñidos de animales – que integran texturas y líneas musicales y que, al mismo tiempo, provocan reacciones a través de la descontextualización de su significado cotidiano. Como el propio Mitterer reconoce, se trata de una desacralización de la creación musical: *“Simplemente me alejo de esta tradición romántica: la noción de que “el arte es la única verdad y la composición es lo más importante”. No escribo para la posteridad. Escribo para músicos; escribo hoy y para la situación actual.”*<sup>8</sup>

Conocer el argumento de la ópera puede ayudar a comprender su contenido musical. Mitterer toma como punto de partida *The Massacre of Paris*, del dramaturgo inglés Christopher Marlowe (1564 – 1593), prescindiendo de personajes secundarios y centrando la acción en cinco protagonistas: El duque y la duquesa de Guise, la reina Catalina de Médicis, Enrique III de Inglaterra y el rey de Navarra. Sin embargo, no se trata de una recreación histórica en la que personajes reales canalizan la narración. Por el contrario, los cinco protagonistas son simplemente una excusa para aproximarse a temas como la crueldad y las guerras religiosas, estableciendo un paralelismo entre las ideas de Marlowe y la realidad actual. La libre adaptación del texto original reúne una serie de escenas de muerte y sufrimiento en las que la política y la religión participan con complicidad, valiéndose de sus postulados para justificar el abuso de poder y el exterminio del rival. En cuanto a la relación que se establece entre el libreto y la música, podría percibirse que *“la dureza del lenguaje... coincide con una realidad acústica no menos dura que es común para cualquier persona hoy en día”*<sup>9</sup>. De hecho, la contemporaneidad de la ópera radica tanto en un mensaje de denuncia que resulta aplicable al panorama político actual, como en una abrumadora acumulación de objetos musicales diversos que, si bien participan en un discurso común, reflejan la experiencia sonora múltiple y frenética de nuestros días.

---

<sup>7</sup> Para Mitterer no existe un conflicto entre el uso de técnicas diversas y la coherencia musical: “Los compositores disponen de muchas técnicas que han heredado del pasado, y por supuesto es normal y lícito que las utilicen, aunque pueda dar una imagen de saturación y acumulación histórica”. YÁÑEZ, Paco. Entrevista con Mitterer (II) [en línea] Oporto, 2008. Disponible en Web: <<http://www.mundoclasico.com>>.

<sup>8</sup> ROTH, Stéphane. “Le Massacre de Wolfgang Mitterer: une représentation du politique” en *Théâtres et Musiques*, Septiembre 2008, nº 5, p. 19 (la traducción es mía).

<sup>9</sup> ROTH, Stéphane, 2008. p. 16 (la traducción es mía).

La compleja heterogeneidad del lenguaje musical de Mitterer es, también, el resultado de una aproximación espontánea a la composición, manifestada en la diversidad de procedimientos y elementos empleados, y en el papel que desempeña la improvisación en sus obras. Como él mismo afirma, la principal aportación de su música es *“quizás una improvisación muy abierta de mente, y un sistema especial de notación para la misma”*<sup>10</sup>. La inmediatez de la improvisación produce una sucesión de eventos que, en muchos casos, no pueden ser explicados desde un punto de vista puramente racional y ligado a preceptos estéticos. Incluso admitiendo que los elementos determinados – presentes en las partes electroacústicas y en las precisiones de algunas secciones instrumentales – limitan la influencia de la improvisación sobre la estructura, el carácter de la música está marcado por la espontaneidad y por la ausencia evidente de una racionalización exhaustiva. La resolución de los sonidos electrónicos, que como ya se ha dicho son fijos y no están abiertos a la especulación interpretativa, adquiere significado como fundamento vertebrador y referencia para los solistas vocales y el conjunto instrumental, al mismo tiempo que su continua transformación tímbrica e impredecibilidad participa en la frescura que caracteriza la música de Mitterer.

## Conclusión

Ni el estímulo del uso de materiales preexistentes, que posibilita la importación de significado desde sus contextos originales, ni la riqueza y fuerza expresiva de un lenguaje ecléctico, fundamentado en técnicas y procesos variados, son posibles desde una perspectiva estética que concede primacía a la homogeneidad sobre la libertad creativa.

La aceptación de divisiones entre géneros, tipos de producción sonora, y entre alta y baja cultura como realidades inamovibles, cuando en realidad se trata de convenciones establecidas artificialmente, limita el potencial de la imaginación sonora del creador. La transgresión de estas normas artificiales no supone la renuncia a conceptos como la coherencia o la direccionalidad, ni relega el lenguaje musical a un compendio de piezas inconexas, carentes de significación e individualidad. Por el contrario, permite poner a disposición del compositor una amplia gama de elementos con los que construir un discurso libre, polimórfico, en el que la dimensión racional coexiste con el subconsciente. El desinhibido uso de materiales de Mitterer, relacionado con su rechazo de la divinización del acto artístico, ejemplifica un estilo que combina continuidad melódica y dirección musical con una diversidad sin fronteras convencionales, reflejando de forma espontánea la complejidad de la experiencia sonora cotidiana actual.

---

<sup>10</sup> YÁÑEZ, Paco. Entrevista con Mitterer (III) [en línea] Oporto, 2008. Disponible en Web: <<http://www.mundoclasico.com>>.

## Referencias

- BENVENISTE, Émile. "Semiología de la Lengua". En: Problemas de lingüística General, Madrid: (1994) Siglo XX, p. 47-70.
  
- FERNEYHOUGH, Brian. "Il tempo della Figura". En: BOROS, James y TOOP, Richard, ed. Brian Ferneyhough. Collected writings, Amsterdam: Harwood academic publishers, 1995. "Form – Figure – Style: An Intermediate Assesment". En: BOROS, James y TOOP, Richard, 1995.
  
- ROTH, Stéphane. "Le Massacre de Wolfgang Mitterer: une représentation du politique" en Théâtres et Musiques, Septiembre 2008, nº 5.
  
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. Stockhausen on 'sounds'. [Fragmento de grabación audiovisual procedente del seminario 'Four Criteria of Electronic Music' Oxford, 1972] Disponible en Web: <<http://www.youtube.com>>.
  
- YÁÑEZ, Paco. Entrevista con Mitterer (II y III) [en línea] Oporto, 2008. Disponible en Web: <<http://www.mundoclasico.com>>.