

Roman Haubenstock-Ramati

Por Carlos Bermejo

Este año 2006 la feria de arte contemporáneo A.R.C.O. que anualmente se celebra en Madrid, tiene como país invitado a Austria. Con este motivo, el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea ha querido dedicar un concierto monográfico a uno de los compositores que más ha influido en los últimos tiempos en la vida musical de este país centroeuropeo: Roman Haubenstock-Ramati. Dicho concierto tendrá lugar el día 6 de febrero de 2006 y en él Giovanna Reitano interpretará las obras *Cathédral I*, para arpa solista y *Cathédral II* para arpa y electrónica.

Haubenstock fue autor de más de cien obras y trabajó con todo tipo de formaciones: desde la música de cámara a la de orquesta, desde el ballet a la ópera. Fue también pionero en la confección de obras electroacústicas, en la utilización del ordenador para la transformación en vivo, en el trabajo con instalaciones y en el uso del video. Sin embargo, a pesar de todo, tan sólo doce años después de su muerte, no queda ya mucha información disponible de su trayectoria. Es posible encontrar alguna entrevista o artículo en revistas especializadas, alguna biografía, hoy por desgracia, ya descatalogada, o, si acaso, una ligera alusión a su obra en libros que tratan de una manera muy general lo ocurrido en la música contemporánea tras la segunda guerra mundial, en la que de una manera muy esquemática se cita todo su recorrido: *“compositor que acuñó el término Móviles y realizó diferentes trabajos con gráficos musicales”*

Para realizar el siguiente texto, he recurrido básicamente a tres fuentes principales: la primera, la de la extraordinaria revista alemana *Musik-Texte*, que con motivo de la muerte del compositor, incluyó en su número 54 una serie de artículos en torno a su figura. De aquí provienen prácticamente todos los datos biográficos, que en su día fueron recopilados por Lothar Knessl, así como una serie de entrevistas que en 1991 y en 1993 mantuvo Thomas Meyer con el compositor. La segunda fuente que debo citar, es el texto aparecido sobre la definición de su pensamiento musical en *Pre-Texte*, (Viena 1980), titulado *“Musik-Grafik”*. Por último, la tercera ha sido el testimonio de una de las personas que más y mejor han estudiado a Haubenstock: el compositor español Mauricio Sotelo, que en los doce años que vivió en la capital austriaca tuvo la oportunidad de conocerle personalmente y de estudiar su obra a fondo.

Sirvan pues estas palabras como un pequeño homenaje a la obra de este gran compositor, por desgracia muy poco conocido en nuestro país, aún sabiendo que nunca lo que se dice en estas páginas podrá suplantar a lo propio, a su música: *“Hablar sobre música no tiene mucho sentido. ¿Cómo se puede decir algo al respecto, si al mismo tiempo no se escucha o no se ve la partitura, o las dos cosas juntas? Porque si se pudiera hablar de ello, no se debería tocar ninguna obra. Sencillamente el compositor mantendría una conferencia sobre su trabajo, y así todos estarían contentos. No se necesitaría ninguna orquesta y tampoco mucho dinero y así etcétera, etcétera.*

Históricamente el desarrollo de la música transcurrió hasta que los románticos separaron muchas cosas de su estado puro y las mezclaron a su vez con otros muchos elementos diferentes, con los que la música tomada en un sentido esencial no se corresponde. Como apoyo se adquirieron ideas de la literatura y se creyó que así el público podría comprender mejor la música, pero eso es tan sólo descifrar el “libreto”, es el contar alrededor de lo que realmente se trata. En Romeo y Julieta sabe todo el mundo qué es lo que ocurre pero la música, propiamente dicho, no interesa. Y así los románticos dirigieron la música en una única dirección, tras lo cual, hoy es ya bastante difícil retornar a lo que la música es realmente”

ALGUNOS DATOS BIOGRÁFICOS

La guerra: el tiempo de la supervivencia.

Nació el 27 de febrero de 1919 en Cracovia, Polonia, en el seno de una familia de origen judío. Sus padres incluyeron en su educación infantil tanto la música como la pintura y el dibujo. Su primer profesor de música fue Artur Malawski, persona de mentalidad abierta que le enseñó violín, teoría de la música y composición. Sus primeras obras con 18 años tenían diferentes influencias: Chopin, Szymanowski y Stravinski, cuyo *Pájaro de fuego* le fascinó. De Debussy y Ravel también le interesó la relación poética entre sonidos y colores en sus obras. De este modo, el desarrollo de Haubenstock fue centrándose ya desde el primer momento en el equilibrio esencial entre forma y sonido.

En la mañana del primero de Septiembre de 1939, el ejército de Hitler invadió Polonia. Dos días después, la familia huyó hacia el este, a Lvov, y allí permanecería dos años más completando su formación.

En esta ciudad conoce a Józef Koffler, alumno de Schönberg entre 1920 y 1923. Con él estudia el nuevo territorio descubierto por la escuela vienesa. Es el momento en el que se encuentra por primera vez con la música de Anton Webern, compositor que le fascinó desde que adquirió la partitura del *Trío de cuerda op.20*, escrito en 1927. Aunque Koffler admiraba profundamente la

música de Webern, se mostraba un poco escéptico ante sus posibilidades, ya que la consideraba un callejón sin salida. Él se sentía más cercano a la idea de Alban Berg de integración en la técnica serial de elementos de múltiple procedencia, y así la combinó con elementos armónicos propios del impresionismo, principios provenientes del folklore y la utilizó también incluyendo en su trabajo el empleo de formas musicales tradicionales. Irónicamente, Szymanowski, que era muy crítico con el dodecafonismo, estaba mucho más cerca de ciertos modelos acústicos de la escuela de Viena que el propio Koffler. Al mismo tiempo, éste era una persona muy abierta que nunca impuso un corsé a sus estudiantes. Tenía una sana predisposición por el debate y la controversia, lo cual siempre agradeció el joven Haubenstock. Más tarde Josef Koffler sería ejecutado por los nazis en 1944, y Roman sería el único superviviente de entre todos sus alumnos al finalizar la guerra.

En 1941 fue anulado el tratado de no agresión entre Hitler y Stalin. Haubenstock- Ramati fue arrestado por los rusos acusado de actividades contrarrevolucionarias y espionaje. Las pruebas que se aportaron para su detención fueron que poseía visados para Francia y Suiza y que tenía “un gran conocimiento de muchas lenguas”. Fue encarcelado, deportado primero a Odessa, donde encontró a toda la intelectualidad polaca, y luego a Tomsk. Aquí fue “agraciado” con una sorprendente amnistía al unirse los rusos a los aliados.

Esta supuesta libertad en tiempos de guerra no significaba gran cosa. Tuvo noticias de que el gobierno polaco en el exilio en Inglaterra, tenía la intención de reconstruir el ejército en algún sitio en Kazajstán o en Turkmenistán, por lo que decidió emprender el viaje con intención de alistarse en dicho ejército. Después de seis días esquivando controles estrictos en trenes repletos de personas, finalizó su viaje en Samarcanda, donde no había ninguna señal de reclutamiento para el supuesto ejército polaco. Prosiguió su búsqueda hasta Uzbekistán. En Tashkent le dijeron que probara en Asjabad, donde por fin encontró un centro eventual de reclutamiento polaco.

Tan pronto como se declaró apto para el servicio, sufrió un ataque de tifus. Aunque el ochenta por ciento de sus camaradas perecieron, él se recuperó, pero su batallón ya había partido hacia el frente. En medio del caos, fue organizado un transporte para refugiados. Después de muchas incidencias viajando a través de Persia, llegó a Palestina. Así que finalmente Haubenstock fue reclutado, pero lo fue como violinista en la orquesta del campamento y también para tocar la corneta en la banda militar. Y así fue su participación en la guerra hasta que, por fin, ésta acabó.

La posguerra: ¿Y ahora qué?

Retornó a Cracovia en 1947, no queriendo permanecer, en principio, más de un año. Los únicos miembros de su familia que escaparon a la maquinaria de exterminio de Hitler, fueron su hermana, que sobrevivió a los campos de concentración y su hermano, que fue escondido valientemente por amigos durante toda la guerra. Conoció en esta época a la que luego sería su esposa: Emilia. A partir de 1948 trabajó en la radio de Cracovia donde llegaría a ser director del departamento de música, redactor y crítico en Ruch Muzyczny. Pero su intención era volver a Israel.

Finalmente en 1950 adquirió visados para abandonar el país y viajar a Tel Aviv: nuevo comienzo y nuevas perspectivas. El ministro israelí de arte y educación le encarga la organización de una biblioteca musical estatal con financiación americana, de la cual fue director desde su fundación en 1952. Su primera obra en Israel fue *Blessings-Bénédictions*, para soprano y nueve instrumentos, tentativa inicial de la utilización de un concepto nuevo: el “principio de las formas dinámicas cerradas”. Esta pieza fue elegida por un jurado internacional para ser estrenada en Haifa en 1953, en las jornadas internacionales del ISCM. Finalmente no se produjo tal estreno porque los instrumentistas dijeron que era intocable.

Al mismo tiempo dio clases de composición y en esta época se sintió atraído por la tradición de la música oriental.

Heinrich Strobel escuchó la primera obra de Haubenstock en Donaueschingen, quedando fascinado por su música, por lo que decide hacerle el que sería su primer encargo importante: *Papageno's pocket-size concerto*, de 1954 para la SWR de Alemania.

En 1957 consigue una beca de seis meses para ir a París, donde exploró la música concreta con Pierre Schaeffer, y conoció a Pierre Boulez. Aquí entró en contacto con dos modelos extramusicales fundamentales para el desarrollo de su obra: Jackson Pollock y los “móviles” de Alexander Calder.

Visitó el ISCM, que se celebró en Zurich donde fue tocado su *Concierto para arpa y orquesta*. Conoció a Karl Amadeus Hartmann, a Rolf Liebermann, a Otto Tomek y también conoció al influyente editor Alfred Schlee, al cual le interesó tanto la música de Haubenstock como su personalidad. Le comentó la posibilidad de trabajar en la Editorial Universal. Sin embargo, Roman no tenía nada claro que a sus 38 años le apeteciera mucho vivir en una ciudad como era la Viena de posguerra. En principio quiso probar por un corto período de tiempo y ver así cual sería su función. Pero primero viajó a Darmstadt, a los cursos internacionales de verano para la nueva música, donde fue estrenada su *Sinfonía de timbres* (1956-1957).

En 1958 realizó el perfeccionamiento de la escritura de las “formas dinámicas cerradas” denominadas a partir de ahora como “Móviles” (*Petit musique de nuit, Mobile for Shakespeare, Interpolations, Liasons, Credential y Jeux*). Paralelamente desarrolló una nueva música relacionada con gráficos como “forma de interpretación musical abierta” (*Décisions*, primera obra en esta dirección) realizando también trabajos con gráficos “de una manera pura”, es decir, sin ser definidos para su ejecución como piezas musicales

Y por fin Viena.

Haubenstock decidió permanecer definitivamente en la capital austriaca y no solo por la buena acogida que tuvo en la Editorial Universal. Su permiso en París había caducado e Israel estaba sumida en la guerra en el Sinaí. Ya había tenido suficiente con la Segunda Guerra Mundial por lo que a finales de Septiembre llegó con su mujer y con su hijo de dos años, Alexander, y se instaló en la pensión Alt-Wien. Dos semanas más tarde se mudó a un apartamento. Roman Haubenstock Ramati encontró “un hogar ambivalentemente emocional”, tal y como él lo llamó. Una residencia que ya tan sólo tuvo que abandonar para realizar conferencias en diferentes cursos por todo el mundo (Buenos Aires, Estocolmo, universidad de Yale, Bilthoven, San Francisco, etc). A partir de entonces pudo dedicarse sin remisión a la música contemporánea.

Comenzó a trabajar en la editorial Universal en la parte administrativa, pero ya desde el primer momento expresó una de sus preocupaciones primordiales respecto a la nueva música: cómo debe ser la presentación gráfica de las publicaciones y cómo deben ser creadas las nuevas formas de notación, lo cual consideraba primordial, y no sólo para sus obras. Haubenstock introdujo la necesidad de dibujar pentagramas en la partitura tan sólo cuando se considere imprescindible o también la introducción del diseño de espacios sin rellenar donde las diferentes voces o instrumentos tienen habitualmente silencios. Este procedimiento fue utilizado por primera vez en la impresión de *Ständchen sur le nom de Heinrich Strobel* (1958) para orquesta, y en las *Improvisations sur Mallarmé I y II* de Boulez. La escritura más nítida de las partituras tuvo también un inmediato efecto plástico al formar organismos de clara notación.

También incorporó la costumbre de establecer un ordenamiento visual de los sucesos musicales, ya que todo lo escrito en la partitura tiene que estar siempre en relación. Por ejemplo: un compás de 4/4 debe ser medido en milímetros y debe ser también siempre más largo que un compás de 3/4 aunque esté formado exclusivamente por un silencio de redonda. Son importantes también otras innovaciones gráficas de esta época que vinieron tras la realización de notaciones proporcionales aplicadas a sus “móviles”.

En 1952, se realiza la primera exposición de gráficos musicales en Donaueschingen.

Los primeros reconocimientos comienzan a partir de 1962. El primero: la Gran Cruz al mérito artístico de la República Federal de Alemania.

Seguidamente realiza una de sus obras más importantes. *Amerika*(1962-64), un ensayo en forma de teatro musical, dividido en dos partes basado en la obra de Kafka. Fue un encargo de la Deutsche Oper de Berlín donde fue estrenada con una gran polémica. Haubenstock escribió para este trabajo 25 escenas cortas. Algunas de ellas eran simultáneas, como en un film. Hizo una revisión en 1992 y fue reestrenada en Graz, esta vez con éxito de crítica y público.

Como reacción ante esta obra, escribe en 1967 la “anti-ópera” *Comédie* utilizando textos de Samuel Beckett. De este período son también las tres piezas *Tableaux*(1967-71), donde aprovecha las posibilidades de la orquesta de una manera totalmente nueva en su producción, y *Speload Mc* (1971), performance con utilización de video basada en *Finnegans Wake*, de James Joyce.

Entre 1973 y 1989 fue profesor de composición en la *Wiener Hochschule für Musik und Darstellende Kunst* y entre 1976 y 1986, director del Instituto para Electroacústica y Música Experimental de Viena.

1977: Premio de la ciudad de Viena y premio “Musikprotokoll” de la región de Estiria de Graz.

En 1979 realiza el ballet *Ulises*, construido sobre doce fragmentos de la Odisea. Esta obra es una especie de re-contextualización de antiguos desarrollos de Haubenstock. Fue escrito para la Ópera estatal de Viena.

1981: Galardonado con el *Gran Premio de la Música* del Estado de Austria.

En este año comienza una de sus obras más fascinantes para gran formación: los tres *Nocturnes*(1981-85). Aquí la orquesta está limitada a tan solo 14 grupos de sonido. En la obra no hay ya ningún tutti orquestal ni ningún fortísimo. Los instrumentos intervienen como diferentes grupos de cámara o como solistas. Las variaciones dinámicas se consiguen a través de cambios en la densidad orquestal.

En 1983 recibió la Medalla de Honor de la ciudad de Viena y en 1990 el prestigioso Ensemble Klangforum de Viena lo nombra Presidente de Honor.

Una de sus últimas obras es la curiosa *Unruhiges Wohnen*(1991), obra electroacústica basada en un texto de Elfriede Jelinek sobre la que se haría un ballet.

Murió el 3 de Marzo de 1994, en Viena, una semana después de la gala y concierto en honor a su carrera que tuvo lugar en el Konzerthaus en Viena. Sin embargo el pensamiento de Roman Haubenstock Ramati parece más vivo que nunca ya que tiene una gran repercusión en la vida musical de Austria hoy en día. Alumnos suyos han sido compositores tan personales como Peter Ablinger o Beat Furrer y aunque no hayan estudiado directamente con él, han tratado,

en algunas de sus obras, problemáticas propias del pensamiento musical de Haubenstock, compositores de estéticas tan diferentes como Karlheinz Essl, Georg Friedrich Haas o Bernhard Lang.

Sin embargo, fuera de Austria su obra parece un regalo que aún espera para ser abierto.

Móviles: un transcurso.

En el *“Romance de la rosa”* de Jean de Meun, escrito en el siglo XIII, se dice: *“En esta fuente brilla un rubí admirable sobre todas las piedras preciosas, todo redondo y de tres facetas, y sabed que es tal la virtud de esta piedra, que cada faceta vale tanto como las otras dos, y que las dos no valen más que la tercera, y nadie puede distinguir una de otra. Tan maravilloso es el poder de este rubí, que aquellos que se acercan a él ven todas las cosas que hay en el parque, por cualquier lado, y las conocen propiamente, así como a sí mismos”*

Como ya hemos visto, en la formación de Haubenstock fue muy importante tanto el dibujo como la pintura. Siempre tuvo a lo largo de su vida un talento especial para todo lo relacionado con lo gráfico, y era fundamental para él, como compositor, ver la relación esencial entre la idea musical y su posterior plasmación en la partitura, (Pensaba que muchos compositores perdían la mayor parte de su potencial al no saber como representar gráficamente su pensamiento).

Así podemos ver una primera evolución desde su primer encuentro con la escritura de Webern, que le recordaba a su vez al mundo de las caligrafías concisas de Klee, hasta el descubrimiento en su estancia de París del trabajo de Pollock y sobre todo de Alexander Calder con sus esculturas dinámicas conocidas como Móviles, que fue el punto de partida para su reflexión.

En un contexto histórico como era el de los años cincuenta en el que había una necesidad por continuar la marcha desde un plano diferente que superara la apocalíptica historia inmediata, a Haubenstock le quedaban pocos elementos desde los que recomenzar: *“¿...Qué queda entonces, cuando hemos abandonado la melodía y la tonalidad? Tan solo la forma y el sonido. Y cuando la forma esté liberada de la imagen de ciclo reticulado, entonces se podrá establecer el fluir del tiempo de una forma muy diferente a la del tiempo metronómico. Así que la música que esté concebida de esta otra manera, deberá sonar necesariamente de diferente manera y deberá contener en sí misma otras muchas posibilidades diferentes”*

Pues bien, nos centramos en un primer momento en la idea de forma para intentar establecer una nueva posibilidad de transcripción de procesos

temporales desconocidos. La forma va a ser entonces para Haubenstock, más que la constatación de diferentes estados, tránsitos donde el continuo del tiempo pueda expresar ante todo una imagen de fluidez y de multiplicidad. Cuando a principios de los 90 le preguntan acerca de qué es lo que ha quedado en su producción tras 40 años de trabajo, Haubenstock responde de una manera muy precisa: *“Música variable”*.

El antecedente musical inmediato a los primeros Móviles de Haubenstock, serían en los años cincuenta tanto Stockhausen, con su *Klavierstück nº XI* como Boulez con su *Tercera Sonata*, las cuales ya introducían ciertamente la idea de formas variables, es decir, formas que no tienen una realización unívoca, tal vez como reacción a la impactante aparición en Europa de John Cage. Sin embargo, por diferentes motivos, ambos compositores irían abandonando lo propuesto en estas obras, y Haubenstock se sintió como el único de su generación que había permanecido interesado en esa problemática. Le atraía sobre todo, que en cada interpretación se pudiera conformar siempre algo diferente, pero no a la manera de John Cage: *“La forma es para mí como el barajar las cartas con las que vamos a jugar. Los americanos son muy buenos barajándolas, pero no se sientan a jugar con ellas. Yo he decidido hacer un juego con estas cartas barajadas de una manera nueva, y eso es el Móvil”*.

Y así surge el concepto de “Móvil”. En una fase inicial se llamó “principio de formas dinámicas cerradas” como un tipo de ciclo, donde ciclo significa que las estructuras no tienen un comienzo exacto ni un final exacto, y que son como una cadena y se repetirán de una manera necesaria tanto tiempo como duren.

¿Cómo relacionar entonces las dos nociones que nos quedan en esencia: la forma y el sonido, es decir, el material en esencia? *“El concepto descubrimiento lo relaciono con el material y el concepto invención con la forma. Porque yo ponga estos dos ideas una al lado de la otra, no se debe tener la impresión de que esto implique un mero dualismo entre forma y material, ya que yo creo, que sólo lo orgánico hace posible el descubrimiento acertado del material y a su vez la construcción de la forma musical. La forma abierta es un fluido inconcluso que tiene siempre un nuevo origen, y es siempre también el acontecimiento de nuevas estructuras. Eso sí, puede ser estable o variable”*

Y precisamente a esta idea de lo orgánico también responde el concepto de “Móvil”, cuyo fundamento expresa Haubenstock de la siguiente manera: *“Móvil” es un principio formal (formador): no todo lo que se llama “Móvil”, lo es también. Del mismo modo, la no-determinación es un principio formal y no sólo un problema de notación.*

Al transcribir una versión del móvil, estaremos justamente ante la versión que no podría tener lugar jamás: la versión fijada es precisamente una obra absolutamente diferente.

En todo caso (sea como sea), estas obras –aun si son interpretadas- habrán de esperar eternamente a su “estreno”.

Evolución

La concepción de la materia y de la forma dentro del fluir del “Móvil” es un proceso vivo que implica necesariamente interiorización y también requiere una renovación continua de la experiencia para poder mantener su desarrollo: *“No he utilizado nunca dos veces la misma técnica o me he planteado el mismo problema en mis composiciones. Siempre he intentado explicarme con preguntas que respondan a una actualidad y que respondan a un momento preciso. Yo no compongo serial, yo pienso serial! Pensar serial significa: nunca permanecer ortodoxo, siempre explorar algo nuevo” (1964: Programa de los Donaueschinger Musiktage)*

De esta manera, una vez establecidos a finales de los años 50, los “Móviles” van a ir desarrollándose a través del tiempo. Desde los primeros que eran básicamente lineales (*Mobil for Shakespeare*, por ejemplo) hasta diferentes estadios de evolución. Un primer desarrollo sería la extensión de la idea a dos dimensiones, es decir, se comienza a delimitar un espacio con diferentes ciclos y con diferentes fases simultáneas. Y Haubenstock lo hace con una gran imaginación visual que le permitió acercarse a nuevas formas de notación de una forma precisa, con símbolos y grupos diseñados para ser certeramente explícitos, sin grandes necesidades de instrucciones paralelas, lo cual siempre irrita la paciencia de los instrumentistas. Estos signos sugieren, por ejemplo, acciones conectadas, fragmentos de series de notas de diferentes longitudes que son esparcidas en un espacio, y utilizando, o bien el pentagrama tradicional, o bien el diseño de superficies dispuestas según diferentes estratos. Cada estructura escrita es un componente fijo de la obra pero, sin embargo, el momento en el que debería sonar, es siempre variable.

Y los “Móviles” seguirían evolucionando, y así serán tratados posteriormente como superficies que funcionarán en el espacio físico de tres dimensiones y se desarrollarán también con la utilización de medios electrónicos. Serán siempre reconocibles a lo largo de toda su historia, gracias a esa claridad conceptual tan propia de Haubenstock que les va a facilitar su identidad, pero al mismo tiempo, siempre crearan situaciones diferentes. *“Reconozco que alguien lleva puesta una corbata pero eso sí, siempre en un sitio diferente”*

Considerando entonces la idea de los “Móviles” como fundamento unitario del estilo de Haubenstock, comprobamos que dicha unidad es fecunda, productora de formas y a su vez de familias de formas, porque no se trata de coleccionar tan sólo un aparato de gesticulación que sea capaz de sumar siempre de nuevo una serie de variantes aparentes, superficiales, de excusas productoras de clichés que tan solo rellenan papel, o dicho más rápido, se trata de encontrar variantes que posibiliten la creación de un estilo pero no se trata en sí de crear un estilo definitivo, sino más bien de buscar esencialmente un impulso capaz de mantenerse a lo largo del tiempo y que sea ante todo emanación.

El siguiente texto apareció en 1980 (*Roman Haubenstock-Ramati: Musik-Grafik Pre-Texte, Wien 1980*) y he decidido traducirlo íntegramente por su reveladora capacidad de acercarnos a la esencia del pensamiento de Haubenstock. En este escrito fundamental, llama la atención, entre otras cosas, su posición respecto al serialismo. Han pasado ya lo años y la historia permite una mayor objetividad. Es importante destacar que la crítica que hace a la música serial no la hace desde el conservadurismo, lo cual sería tan previsible como rancio, sino desde la experiencia: él ha sido parte activa de esos años 50, y como vimos, se declaraba en cierta medida serial, pero Haubenstock ha propuesto un modelo que no necesita ya de esas herramientas y va más allá, y por ello, esta crítica constructiva es tan creíble.

Quiero destacar que para la confección definitiva de la traducción de este texto he contando con la inestimable ayuda de Javier González de Velandia, gran conocedor del pensamiento y de la música que se expresa en lengua alemana.

“Lo singular de la forma no es, como se suele creer, que sea algo misterioso, nebuloso, inexistente o algo que quizás vendrá en veinte o treinta años, o que incluso no vendrá. Lo singular es que cada obra musical, ya esté bien o mal compuesta, al menos tiene una forma en un sentido analítico. Esto quiere decir que la forma se resuelve ininterrumpidamente, ya queramos darnos cuenta de ello o no. La forma no puede esperar veinte años, si bien dispone de mucho más tiempo que nosotros.

La pregunta es si nosotros podemos esperar. La música serial, declarada difunta por algunos con razón o no, se ha creado a sí misma dificultades, en tanto que ha requerido del compositor, que fuese a la vez señor y siervo de la estructura serial.

Por otra parte, se puede decir lo mismo de todo tipo de actividad creadora, que excluye ya de antemano lo imprevisible, la angustia de lo nacido en la duda, reemplazándolo por la tendencia a la pura omnipresencia y a un saber que todo lo abarca, al que nada se le escapa.

Pero si consideramos el procedimiento serial como un tipo de pensamiento, una disciplina sobre el dominio de la estructuración musical, que no desea

llegar al extremo crítico de una exigencia total , entonces, tal vez ya no tendrá que considerarse obsoleto, y así quizá podría ser utilizado todavía por mucho tiempo. En referencia al considerado carácter universal de esta disciplina es difícil imaginarse hoy en día algo más universal, y es de temer que en este momento, todo lo que es menos universal, es decir, más limitado, tenga algún efecto.

No quiero defender la música serial (o está realmente muerta y entonces no se la ayuda, o bien vive todavía, y entonces no lo necesita). Me parece, no obstante, importante constatar, que es única y exclusivamente analizable en términos técnicos, es decir, solo en relación consigo misma, respecto al material propio y a su propia estructura.

No es por el contrario analizable en función del estilo, es decir, en función de una dimensión de orden superior de la forma en sentido estructural, de la cual solo puede obtener su significado histórico, estético y ético. Dicho con otras palabras, la música serial corre el peligro de permanecer estilísticamente irrelevante y representar históricamente tan sólo una renovación técnica.

Determinados aspectos, incluso la exigencia total de la disciplina serial, están unidos según ciertas idiosincrasias relativas a la forma concebida en sentido del estilo. Esto altera, sin embargo, el equilibrio necesario entre razón y fantasía, entre técnica y estilo. No es siempre la razón la que es creadora, y no es siempre razonable el acto de crear.

Una de las propiedades del procedimiento serial, sentido como débil por algunos y por otros sentido directamente como poderoso, es que con una utilización consecuente y automática es posible emitir una gran forma. La estructura originalmente sencilla y elemental generaría la gran forma desde sí misma, por medio de procedimientos automáticos, es decir: en sentido únicamente técnico.

La estructura se desarrollará de esta manera pero aún no lo será como una forma en sentido de estilo, la cual debe ser concebida en principio como tal.

El puente entre estructura y estilo que se realiza en la forma, no se construiría. La estructura persiste. Permanece, incluso si dura también veinte minutos, pero ya no como estructura; para la forma, en el sentido de estilo, es irrelevante, debido a que su pretensión de ser forma tan sólo se fundamenta en su posibilidad técnica de ser analizada. Esta posibilidad dispone de antemano el análisis como criterio de la forma, con el fundamento de que todo lo que puede ser analizado tiene una forma, y analizable es todo.

La forma no sería inventada entonces por los compositores, sino reemplazada a través de una estructura analizable técnicamente. Esto significa una impotencia del compositor frente al problema de la forma como una manifestación estilística, condicionada históricamente.

La forma debe reestablecer su relación con el estilo, y debe representar una concepción y ser considerada como una dimensión primaria. Esta es la única posibilidad para que la música sea tratada de nuevo como acto de creación y

no como un acto, más o menos automático, de desciframiento de la acción global de los parámetros.

Esta posibilidad asegura de nuevo el equilibrio entre la razón y la fantasía. Los compositores de la época tonal tenían la posibilidad de inventar melodías, temas y armonías dentro del estilo de formas ancladas que servían como vehículo para todas las invenciones. La creación de nuevas formas era un problema secundario que se solucionaba de una manera casi automática.

Para nosotros, por el contrario, la estructura devino un producto automático del procedimiento serial.

Y, por esa razón, lo único que nos queda por inventar, lo único entonces que nos habilita para componer, es la forma. El compositor debe hoy “pensar la forma”, debe idear concepciones formales y si esas concepciones utilizan estructuras seriales, aleatorias, variables o estables, es secundario en la misma medida, como en su tiempo era también secundario el armazón formal que se utilizaba para las invenciones melódico-armónicas del lenguaje tonal.

Y ahora el intento de una definición. La forma musical, siempre en relación con el tiempo y el estilo, a los cuales está subordinada en todo momento, es una concepción temporal-espacial del suceso musical. Para ser conocida como tal concepción, la forma musical debe ser repetible en el sentido de poder ser “aplicable de nuevo” (pero no debe llegar a ser literalmente repetida), y simultáneamente con esta posibilidad de ser repetible, no obstante, permitir el uso de otro material. Esto quiere decir: permitir la formación en cuanto el contenido de diferentes obras que se basen en el mismo principio.

He intentado desarrollar desde 1958 una nueva forma, desde la antinomia “igual-otro”, o, como se dice en música, desde las “repeticiones y variaciones” que podrían llegar a ser utilizadas, ciertamente no de manera aditiva, sino sucesivas pero coordinadas simultáneamente, y desde éstas, desarrollar una nueva forma.

Esta concepción se basa en un principio ordenador, que puede llegar a ser descrito como variación perpetua a través de la repetición continua. Se trata de un principio, que permite diferentes concepciones, que es por tanto repetible en el sentido de mi definición de forma y permite la utilización de diferentes materiales y la génesis de diversos “contenidos” musicales.

Este principio se desarrolló por primera vez en Interpolation para 3 flautas, Liasons para 2 vibráfonos, Mobile for Shakespeare, Credentials y Jeux para 6 percussionistas.

Lo llamo “El principio de las formas cerradas dinámicas”. Todas ellas cristalizan en la forma de un “móvil”, que puede tener infinitamente de nuevo muchos “rostros”.

Música y Gráficos

Otra de las características por las cuales Haubenstock es conocido, es por sus numerosas grafías musicales o partituras gráficas. Como ya hemos visto, organizó con un espíritu de pionero, la primera exposición de gráficos de música en Donaueschingen en 1959.

Por una parte, tenemos el "Móvil", claramente definido a partir de la evolución de un concepto original que llamó "formas dinámicas cerradas". Por otro lado, un gran grupo de partituras que no responde a esa clasificación y que se basan en un estudio independiente de los medios y posibilidades gráficas.

Para Haubenstock, música e imagen no son en principio mezclables: *"En mis dibujos y cuadros abstractos utilizo a menudo signos, los cuales provienen o pueden venir de la música. Naturalmente tiene esto que ver con que yo soy músico, soy compositor. También utilizo muy a menudo cuadrados, círculos y triángulos y otras muchas formas geométricas, pero insisto en que no son música. He permitido tocar algunos gráficos, porque con ello quería dar a determinadas personas un motivo para la improvisación, y así he construido sobre todo una serie completa de dibujos alrededor de 1971. Pero más tarde no lo he vuelto a hacer nunca más"*

Y también nos ofrece su opinión respecto al concepto general de partituras gráficas y su utilización por otros compositores: *"A la proliferación de música basada en diferentes partituras gráficas, sin más, lo considero un canto del cisne de la notación musical, exactamente como Finnegans Wake es un canto del cisne respecto a la semántica de la palabra, de la literatura. Joyce no ha destruido nada, pero ya no se sabe como se puede pronunciar una palabra, porque se monta en cinco o seis lenguas diferentes. Y así un americano lo lee totalmente diferente a un polaco o un alemán. Por eso es imposible de traducir. Esto es exactamente, como si yo dibujo y alguien viene y toca. Después de esto, resultará una pieza musical totalmente diferente dependiendo de si el instrumentista es un pianista o un violinista. Es exactamente lo mismo que Joyce ha hecho con Finnegans Wake. Y tras esto, no se puede ir más allá. Es lo último. Todos nos hemos ocupado de las posibilidades de describir el sonido, pero es imposible hacerlo completamente. Las notas son solo partículas de lo que es un sonido: son parámetros que pueden llegar a ser aprendidos de una forma muy exacta, pero que al final van a sonar muy diferentes dependiendo del instrumento que lo toque. No hay posibilidades para representar lo que hay entre las notas, aunque sin duda debe haber algo, en algún sitio entre esas notas, y no solo las escalas que todos aprendemos en el conservatorio"*

Además de las improvisaciones “permitidas” como música gráfica en sí, Haubenstock realizó *Frame* (1972) para guitarra, un estudio de grafía con notación relativa que tiene su origen en la naturaleza y posibilidades del instrumento y que puede ser leída en muchas direcciones. Otro ejemplo es *Duo* para guitarra y percusión, del mismo año, con un área de símbolos percusivos introducidos en una especie de cajón que representa las seis cuerdas del instrumento.

Los Móviles y las partituras gráficas no son principios excluyentes por lo que en algunas obras los incorpora de una manera simultánea y a veces sintética: Así trabajó *Jeux*, que parte de una estructura de “Móviles” para dos (1965) y cuatro percusionistas (1966). Algo parecido ocurre en *Cordofonía 2* (76) para clavicordio o arpa, con sus espirales que son leíbles en dos direcciones y están restringidas en cuanto a la notación pero que son variables ya que se puede ir girando la página durante su realización.

Sus gráficos han inspirado en ocasiones a otros artistas. Así el diseñador Hans Jörg Schneider construyó en 2001, sobre la pared exterior de la sala de ensayo de la orquesta sinfónica de Schleswig-Holstein, al lado del museo de Flensburg, una fachada basada en *Mobil for Shakespeare: “Una pared para la nueva música”*. El autor eligió un segmento de la partitura que corresponde al piano. La notación se convierte en una reja y se desarrolla posteriormente sobre una red de tres dimensiones.

Interpretación

Respecto a lo que Haubenstock pensaba de algunas improvisaciones sobre sus gráficos, hay un caso curioso que se refiere al organista húngaro Zsigmond Szathmáry, el cual en su disco *Music & Grafic* interpreta una de sus dibujos de una manera muy libre. Ante la pregunta de porqué aceptó entonces realizar una obra que luego sería improvisada, teniendo en cuenta su inicial oposición hacia este tipo de trabajos, Roman responde: *“Se me ha pedido hacer algo para Zsigmond, y he enviado un boceto con la idea de que si él estaba de acuerdo, lo desarrollaría más tarde, pero al final se ha quedado como boceto. Y luego, un buen día he recibido la noticia de que ya estaba en un CD. No sé cómo Zsigmond ha llegado a ello, cómo lo ha interpretado. Se pueden hacer al respecto muchas cosas diferentes, pero para mí son sólo dibujos. Con Zsigmond funciona porque él lo ha pensado así, pero no puedo decir que corresponda con lo hay en el dibujo. No está diseñado realmente para ser tocado y encima sin que se den instrucciones concretas, pero es que además debo añadir que yo nunca he dado instrucciones al respecto. Pero es cierto que Zsigmond ha ideado algo realmente interesante”*.

Sin embargo Zsigmond Szathmáry estaba convencido de la necesidad del CD y de la conveniencia del trabajo con gráficos musicales, no sólo los de Haubenstock, y su respuesta fue la siguiente: *“Tras la degradación que ocasionaron los crueles automatismos de alto rendimiento del serialismo integral, con la llegada de los gráficos musicales nuestra interpretación creativa fue por fin consultada de nuevo, como en el Barroco. Los gráficos musicales fueron múltiples en cuanto a su forma de aparición y en cuanto a la reivindicación de fidelidad a la obra.*

Quiero decir además, que para producir música viva, tras la propuesta de los gráficos, sólo hay un camino: al considerar los diferentes signos se aceptarán fuerzas asociativas a través de impulsos musicales, los cuales serán reconducidos hacia puntos de configuración musical que pasarán través de la creatividad propia del instrumentista. Los gráficos sirven como aparato emisor del compositor. El músico necesita tan solo una antena sensible, para recibir los impulsos y poder interpretarlos.”

Respecto a la interpretación de los Móviles también existe su punto de controversia entre los instrumentistas que habitualmente tocan la obra de Haubenstock: cuando se lee por ejemplo la pieza *Interpolation*, “Móvil” para 1,2 ó 3 flautas (1958), según su principio de construcción, se puede ir a través de la partitura por uno de los muchos caminos propuestos, y si se lee la partitura de nuevo, se podrá tomar sin ningún problema otra dirección, pues así está pensada la obra. En definitiva se tendrá un conocimiento cada vez más profundo con sucesivas lecturas. Pero, por desgracia, esto no es experimentable en el momento justo de la ejecución.

¿Hasta qué punto el concepto de “Móvil” de Haubenstock es interpretable por el instrumentista, teniendo en cuenta que una pieza es mucho más de lo que se puede realizar en un concierto?

La respuesta de Eberhard Blum, gran flautista con experiencia en este tipo de trabajos, nos devuelve a la realidad de la manera más cruel, haciéndose tambalear con su propuesta toda la poética de la que venimos hablando: *“Seamos prácticos. Tenemos que trabajar con un número de fragmentos que están distribuidos sobre una hoja. Hay, por supuesto, diferentes posibilidades y también hay diferentes comienzos y finales. Esto da como resultado la parte de la flauta. Pero, teniendo en cuenta la enorme dificultad para pasar rápidamente de un sistema a otro, no voy a seguir este entramado durante la interpretación, sino que la escribiré de antemano”...*

Muchas veces el discurso del musicólogo alemán Heinz Klaus-Metzger resulta esclarecedor ante cierto tipo de problemáticas suscitadas por la música contemporánea. Sus palabras pueden ser aplicadas aquí decisivamente: *"La mejor ejecución de una obra musical sería la lectura de su partitura correspondiente, de esta manera seguro que no habría errores. Por desgracia, nos falta lo decisivo: El sonido"*.

Declaración de principios

Haubenstock ha trabajado con todo tipo de fuentes sonoras.

En su producción no sólo encontramos la utilización de instrumentos acústicos. Ha sido pionero en el uso de la electroacústica y de la transformación en vivo, utilizando instrumentos que son transformados en tiempo real por la acción del ordenador. Sin embargo, de la informática tenía una idea muy personal: *"El ordenador es una cosa bella para los matemáticos, pero para mí es un monstruo. Un ordenador, es decir, la así denominada inteligencia del ordenador, nunca puede alcanzar lo que tenemos realmente en la cabeza. La robótica es falsa, antihumana, contra los hombres. Se pregunta propiamente, para qué se forma todo eso con la técnica. Cuando existe un error dentro de todo ese sistema, entonces es el fin. Y no hay nada que funcione siempre al cien por cien. Los errores son algo muy bello. Se escriben y entonces se perdonan. Pero un error en la técnica cuesta el todo, esto es la catástrofe. Así que yo tengo miedo ante esas cosas"*.

Ante la pregunta de si renuncia o no a la expresividad en su música, preocupación muy vigente en los últimos tiempos, Haubenstock se muestra tajante: *"No niego que soy un poeta. Si fuera un escritor, escribiría, probablemente, tan solo pequeños poemas. Una de las situaciones más violentas que me ha conducido también a la reducción de la orquesta, proviene de la reacción ante los trabajos orquestales de Xenakis, que para mí son un caos, una fábrica. Ese fortísimo es inhumano, no existe ningún piano, y la motriz es maquinal. Todo eso en conjunto tiene poco que ver con el sentimiento humano."*

Xenakis siempre niega un poquito todo esto, y él lo sitúa en segundo plano. No quiere hablar de ello o dice, en los últimos tiempos, que esa es naturalmente su experiencia y todo lo demás, pero hay que decir que no concuerda porque todo es música sacada de un papel. Se puede producir una fábrica y hacer grabaciones de diez locomotoras, y luego presentarlo como piezas de arte, pero no para mí, por favor; para mí el arte es una cosa personal, y no es tan objetivo. Pero Xenakis intenta siempre ser objetivo. Dice constantemente que el resultado viene de determinados planes, de determinados dibujos; Me importa un pepino, eso es para mí exactamente como el libreto de Romeo y Julieta!

Han pasado ya doce años desde su muerte. ¿Qué nos ha quedado de su pensamiento, de su obra, de su persona? Como diría Pablo Palazuelo: *“las formas verdaderas no son nunca definitivas”*... Haubenstock-Ramati: sus “Móviles”, su *“pensamiento sintiente”*, estructuras del movimiento que neutralizan cualquier ilusión de juego de abalorios. Tal vez, después de todo, percibimos una ilusión: el final, como destino último de todo devenir, puede que no sea una amenaza tan inmediata, tan cruel, tan próxima, y en sus obras, como metáforas de la frágil condición del ser humano, podremos percibir siempre aún *“esa línea que sueña”*, ese transcurso que no cesa.

De Haubenstock nos queda también la representación de esos pocos artistas que rechazan el simulacro. Su vida fue lo suficientemente dura como para no dejarse abandonar. Las personas que le trataron hablan de él como una persona en principio distante e introvertida, pero en absoluta fría. Según le iban conociendo, esa separación se volvía franca cordialidad y afabilidad.

Roman Haubenstock-Ramati, fue sin duda un buen modelo para cualquier artista, para no resignarse, para no maldecirse. Un pensamiento fértil que supo mantener una autonomía respecto a la superficialidad y a los antojos de su entorno: *“Es importante no dejarse manejar siempre para el regocijo de los otros, porque es importante no estar entregado a diario. Hacer arte para el público y para ganar dinero, para la aprobación, esto para mí es otra forma de prostitución. No haré algo para que les tenga que gustar a otros especialmente. No tengo nada en contra, cuando gusta lo que hago, pero no está hecho para eso. No se debe permanecer desnudo ante los otros para que los otros se lo pasen bien. Cuando uno se desnuda entonces se sufre. Sin embargo, la mayoría cree que es para echarse a reír cuando alguien se baja los pantalones. Ese sufrir de los solitarios llegará siempre a ser la risa de otros, los muchos, y eso no lo quiero.”*