

## Cuatro aspectos fundamentales de la escucha musical

Traducción y comentarios por Alberto C. Bernal

Hace nueve años cerré una conferencia en Stuttgart con la siguiente frase: “Escuchar es vulnerable sin pensar”. Sonó sustancioso, pero la frase estaba en el fondo desamparada, y fue presuntamente víctima de su propia verdad. Escuchar, ¿vulnerable? ¿ante quién? Y, ¿qué quiere decir “pensar”? ¿Se dirige la música al cerebro o al corazón?

La última pregunta es reveladora: Allí dónde el pensar estorba al sentir, pierden ambas acciones la capacidad de alcanzar su pleno desarrollo. Escuchar es también vulnerable sin sentir. Sin embargo, no solamente existe el “sentir sin pensamiento” y el “pensar sin sentimiento”, pues todavía peor y más extendido es el “pensar sin pensamiento” y el “sentir sin sentimiento”. La música pone el pensar y el sentir en movimiento, no girando ambos más que alrededor de nuestras ansiedades y necesidades más profundas de felicidad, de conocimiento, de realización existencial-. La industria del entretenimiento vive de la traición a nuestras ansiedades, constituyendo ésta a su vez una traición a nuestros propios sentimientos y pensamientos; el aparato cultural filarmónico juega un lastimoso papel en todo ello, y comparte tal traición por medio del abuso que realiza de la tradición.

La música contemporánea, inevitable cuerpo extraño en el aparato cultural -al menos desde el compromiso histórico conscientemente adquirido con Schönberg-, ha sufrido bastante más de su propia enajenación, que el público de marginación y elusión. Tal elusión, al presentarse como una huída de formas y fórmulas vacías, fue, desde Schönberg, la única forma verosímil de solidaridad con aquellas mencionadas ansiedades del individuo. El “oyente-razonante” así lo comprendió.

La música se da en el campo de tensión entre lo Íntimo y lo Público. Son dos instancias con una fuerza descompensada; lo Público manipula, atraviesa y domina con miles de medios nuestra intimidad, haciendo de aquellas traiciones comerciales nuestra propia traición... así sentimos y pensamos, “como debemos hacerlo”<sup>1</sup>.

Nuestra escucha es vulnerable, mientras no sintamos y aprovechemos las fuerzas que, de forma contraria, irrumpen en lo Público desde nuestra intimidad, atravesándolo e interviniendo en su maquinaria. Tomar conciencia de tales fuerzas como potencial en el arte y en nosotros mismos, he aquí la tarea de aquel “pensar”, aquello con lo que su apadrinado “escuchar” puede defenderse.

Por orden del “Yo no-mediatizado” y en nombre de una intimidad caracterizada por una realidad más profunda, debe abrirse paso el arte en un mundo establecido de intimidad públicamente administrada y belleza públicamente tabuizada. Dicho de otra

manera: la intimidad, al manifestarse musicalmente, debe, mediante el medio público disponible, enfrentarse con lo Público aún a riesgo de conflictos, precisamente allí donde la sociedad espera armonía y empalago.

Al querer, con los siguientes cuatro aspectos fundamentales de nuestra escucha, hacer un llamamiento a la conciencia, significará esto al mismo tiempo una investigación del medio musical a través de cuatro aspectos fundamentos básicos. Esta necesaria apelación intelectual a nuestra verdadera experiencia, indicará ya de por sí algunas posibles direcciones a aquel pensamiento reivindicado; no obstante, todo esto no le evita en lo más mínimo a la escucha, así como tampoco al sentimiento, su conveniente y debido esfuerzo creativo.

Sean citadas a continuación dos obviedades:

Com-poner no quiere decir “poner junto”<sup>2</sup>o ensamblar, sino más bien, poner en relación, “contextualizar”; significa: preparar, conformar y clasificar los medios musicales, de forma que se constituyan en portadores de contexto, y así, de esta manera, definirlos expresivamente. No hay expresión musical, a menos que ésta exista por medio de un contexto.

El material musical no es un mero substrato dócil, a la espera de ser despertado por los compositores a la vida expresiva en cualquiera que sea el contexto, sino que, antes de que siquiera el compositor tenga la oportunidad de acercarse a él, está ya contextualizado y caracterizado expresivamente. Tales condiciones previas del material tienen origen en la propia realidad, la cual nos ha conformado a nosotros mismos - compositores y oyentes-, a nuestra existencia y a nuestra conciencia.

Si el componer ha de ir más allá del empleo tautológico de una expresividad prefabricada, es decir: más allá del cómodo disponer de aquellas contextualizaciones previamente existentes en el material (y en el oyente) y además, como acto creativo de la conciencia, apelar a (“reclamar”<sup>3</sup>) aquel potencial humano que aporta al hombre su dignidad (a guisa de condición habilitada para comprender y, gracias a la comprensión, habilitada para actuar), en suma: si ha de producirse un sentido artístico en todo esto, entonces no solo no significará componer “no poner junto”, sino más bien “desensamblar”, “des-componer”<sup>4</sup>, enfrentarse en cualquier circunstancia con aquellas contextualizaciones y condiciones del material (y de la escucha), es decir: con los medios de la razón e imaginación individual, derivar nuevos códigos y principios estructurales a partir de los ya reconocidos códigos a los que el material se encuentra atado, y, de esta manera, ampliar, explorar y analizar nuevamente el material, superando<sup>5</sup> así aquel contexto dado de antemano. Este proceso puede, como siempre, ser dirigido racional o intuitivamente, cumpliendo con lo que, de manera inmejorable, formulara una vez Schönberg: “la meta más elevada del artista: expresarse”.

De estos cuatro aspectos fundamentales, es el tonal el que nos es más cercano, reinando en nuestra cotidiana vida musical como base de nuestra tradición musical y

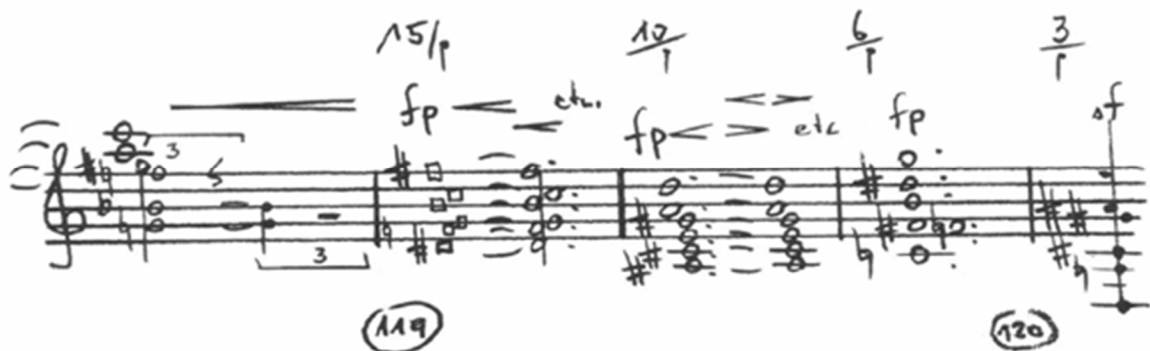
convención estética. Tonalidad: he aquí donde se engloba, no solamente el total de nuestro complejo de experiencias con el aparato estético legado -con sus categorías de armonía, melodía y ritmo encasillado métricamente; con la cadencia en todas sus posibles formas y principios fraseológicos y formales a ella vinculados-, sino también la praxis musical, instrumental o notacional, no siendo el material lo único que está preconfigurado tonalmente, sino estándolo también en la misma medida nuestra propia conciencia y comportamiento auditivo.

No puedo valorar aquí debidamente las implicaciones histórico-intelectuales de esta conquista occidental, "tonalidad": aquella especie de magia, todavía intacta, de la vibración armónica, que se impone a la razón, llegando incluso a neutralizarla. Pero subrayemos al menos dos aspectos:

Por un lado, la experiencia de lo tonal, tan desgastada como quiera que esté, es, como acontecimiento de identificación con uno mismo y con la sociedad, una experiencia enfática, siendo esto lo que le aporta una realmente inmensa fuerza vital y de supervivencia.

Por otro lado, "tonalidad" no significa una intacta perseverancia en el estado mágico de tal identificación, sino: en el abandono de tal estado, remitirse todavía a él, experimentando expresivamente (es decir, estéticamente) la tensión de esta manera creada. La tonalidad está determinada por una -como entre tanto se ha demostrado-dialéctica infinitamente desgastada de consonancia y disonancia, la cual conduce y condena cualquier tipo de experiencia musical -ya pudiendo ser ésta todo lo atípica y ajena que sea- a ser clasificada respecto a los principios tonales como "experiencia de la disonancia", cuyo grado de tensión aún se amplía y crece en la medida en que ésta se distancia del medio tonal hacia cualquiera que sea la capa exterior. Dicho de otra manera: no hay nada que pueda ser concebido con las categorías de lo tonal y, por tanto, que sea aprovechable.

En este sentido, el siguiente ejemplo musical puede ser experimentado conscientemente desde una perspectiva tonal: concretamente, como secuencia de acordes a seis voces, cuya voz superior posibilitaría una escucha melódico-diatónica, mientras que el resto de las voces aportarían un desarrollo armónicamente tonal, a pesar de sus disonantes estridencias (retardos sin resolver).



La estructura interválica posibilita (119) la cadencia sobre un acorde de SiM en primera inversión, con disonancias claramente encasilladas: el do como retardo sin resolución hacia si y las notas fa y sol también como retardos sin resolución en torno al fa#4.

Es cierto que, con tantas disonancias añadidas, estarían también contenidas otras funcionalidades tonales, por ejemplo, el acorde de quinta aumentada o un disonantemente enturbiado acorde de do menor en primera inversión; a pesar de todo, y aún a riesgo de caer en arrebatos hindemithianos, opino que la función de Si mayor predomina, a pesar incluso de su alteración. Dicha función será todavía reforzada y confirmada por medio del siguiente acorde, cuya posible función de dominante con notas extrañas es absolutamente habitual para el oído: una especie de acorde abreviado de novena de dominante con retardo de sexta y *blue note*. La dominante es resuelta de nuevo en si mayor, si bien puede concederse a los escépticos, que las notas del tercer acorde a ser interpretadas como notas extrañas o retardos (do y fa, abajo, y sol arriba) obstruyen, debido a su posición en voces extremas, una despreocupada interpretación del acorde como SiM; y si en el último acorde identifico un acorde de si menor en primera inversión con un retardo superpuesto de novena de dominante, desde luego que no me defenderé si tal interpretación es rechazada tachándose de inadecuada especulación para con la obra, pero sí que añadiré, no obstante, que tal especulación pertenece al comportamiento auditivo caracterizado como tonal (tal y como nuestra época lo califica), y que la conocida confusión del consumidor medio ante la música contemporánea se debe a que su procedimiento auditivo (tonalmente caracterizado) establece permanentemente, si bien de forma inconsciente, tales absurdas conclusiones, tonalmente orientadas, cuya falta de sentido hace que el Todo se le presente a dicho oyente como algo incoherente.

El aspecto tonal de este pasaje es ciertamente un aspecto atonal, y no es ninguna paradoja, sino que viene a decir, que los elementos tonales permanecen aquí vigentes y activos a modo de alteración o de distorsión provocada por la disonancia.

Independientemente de lo que uno quiera alejarse de la tonalidad, es vuelto a ser alcanzado por ésta una y otra vez. Sin embargo, el problema tampoco es: cómo puedo escapar del remolino de lo tonal; ni tampoco: con qué trucos me puedo volver a adaptar

a ello; mucho más consecuente es considerar nuevamente las definiciones tonales del material con relación al Todo cambiante.

En esta transformación del Todo ocupa su lugar la puesta al descubierto de aquel otro aspecto del material y de la escucha referido a la inmediata fisicalidad del sonido y, por lo tanto, aplicado a las características acústicamente experimentables. Este aspecto se abrió paso como consecuencia de la progresiva descomposición de las categorías tonales que tuvo lugar primero con Webern y después con los serialistas, cuyo control del material había sido derivado de la técnica de la variación y del desarrollo heredada, suscribiéndose finalmente de forma radical a todas las características manejables del material: los denominados parámetros.

No quiere decir que tales parámetros no hubiesen estado controlados anteriormente, pero, al haber sido medios de transporte de una experiencia tonalmente orientada (a modo de recipientes de lo tonal), jugaron un papel más bien encasillado o, con frecuencia, subordinado y reemplazable, dentro de la concepción musical -obsérvese por ejemplo la materia de la Instrumentación, completamente separable de la composición tonal-.

El primer punto de partida para la expansión de este aspecto del material fue el pensamiento paramétrico de los compositores seriales. En relación con las investigaciones acerca de la relación sonido-forma, formulé en los años sesenta una tipología que hace justicia a este aspecto, ya que considera el sonido como producto, no solamente de su organización microtemporal (es decir, relaciones vibratorias internas), sino también de su organización macrotemporal (relaciones externas, rítmicas), o sea, al mismo tiempo como estado y como proceso, colocando el concepto sonoro (entendido como tiempo articulado a través de la presión sonora) en relación directa con el concepto formal.

Así tendríamos un denominado **sonido cadencial** -por ejemplo, un impulso con resonancia natural o artificial (es decir, elaborada compositivamente), por ejemplo, un golpe de Tam-Tam o un acento en el piano que se extienden en un disminuyendo de los metales-; a la vez una cadencia sonora, concretamente una pendiente descendente en la energía o en la intensidad, experimentable a través de la forma,

así tendríamos un denominado **sonido-color** -por ejemplo, un acorde de órgano o un sonido de los metales, ambos mantenidos-; a la vez un color sonoro, concretamente, una experiencia de tiempo estático cuya duración estaría todavía por determinar,

así tendríamos un llamado **sonido fluctuante** -por ejemplo, un *arpeggio* en la música impresionista o barroca que se repite permanentemente, o simplemente un trino-; a la vez una fluctuación sonora, concretamente, una experiencia

temporal estática de duración todavía por determinar, y que está formada por movimientos periódicos,

así tendríamos un **sonido textural** -por ejemplo, el ruido del tráfico en un lugar determinado de una ciudad; a la vez describable formalmente como textura sonora, concretamente, como experiencia temporal estática, formada por una variedad de acontecimientos individuales y heterogéneos, y que proporciona una impresión global estática, una especie de caos característico,

y así tendríamos finalmente -pero aquí invierto el orden de la frase- una **estructura sonora**, por tanto, una forma experimentable a la vez como un sonido estructural particular, es decir: no como caos característico, sino, al contrario, como orden característico, construido a base de componentes sonoros heterogéneos, que producen un deliberado y multiestratificado campo de cohesión, y que actúan conjuntamente no meramente como una impresión estadística, sino como una expresión profundamente forjada, presente fuera de lo temporal. Valga como ejemplo: una bagatela de Webern, una fuga de Bach o cualquier otra obra concordante en sí misma.

No me puedo ocupar aquí de las múltiples formas de interacción de estos cinco tipos sonoros. No obstante, debe ser señalada al menos la mediación de aquello, que tan bien se deja distinguir dualísticamente como naturaleza y espíritu.

Mientras que en el sonido cadencial puede hablarse todavía de una caída natural -donde el estallido energético desencadenante, reflejo mecánico más o menos aleatorio, no declara nada acerca de su origen-, se encuentra ya fundada la pregunta, en el sonido-color y el sonido fluctuante, de "qué clase de naturaleza puede haber detrás de todo ello"; la naturaleza, incluso la humana, no produce por sí misma tales creaciones acústicas sin más. Para la repetición periódica y mantenida de un proceso vibratorio, debe aplicarse una forma de energía superiormente organizada: concretamente, la voluntad disciplinaria en el sonido cantado o soplado, o en una fórmula rítmica de danza o de movimiento.

Las texturas son más bien producidas libremente por la naturaleza. Las energías que actúan detrás de todo ello, sea cual sea su nivel de organización, actúan como componentes de un, en cierto modo, ciego principio reinante, el cual es ignorante respecto de lo que produce; los coches no circulan en la ciudad con el fin de producir una textura sonora -pero, sin más, la producen-.

Finalmente, la forma de energía, que en el sonido estructural lleva a los diferentes componentes hacia un contexto ordenando y sonoro, nos remite a una voluntad juiciosa de operación, es decir, es una forma de energía acuñada por el espíritu. Una estructura es registrada auditivamente por medio de sus detalles, y vuelta a experimentar nueva e intensamente a la luz del total de la forma, constituyendo una ilustración juiciosa y

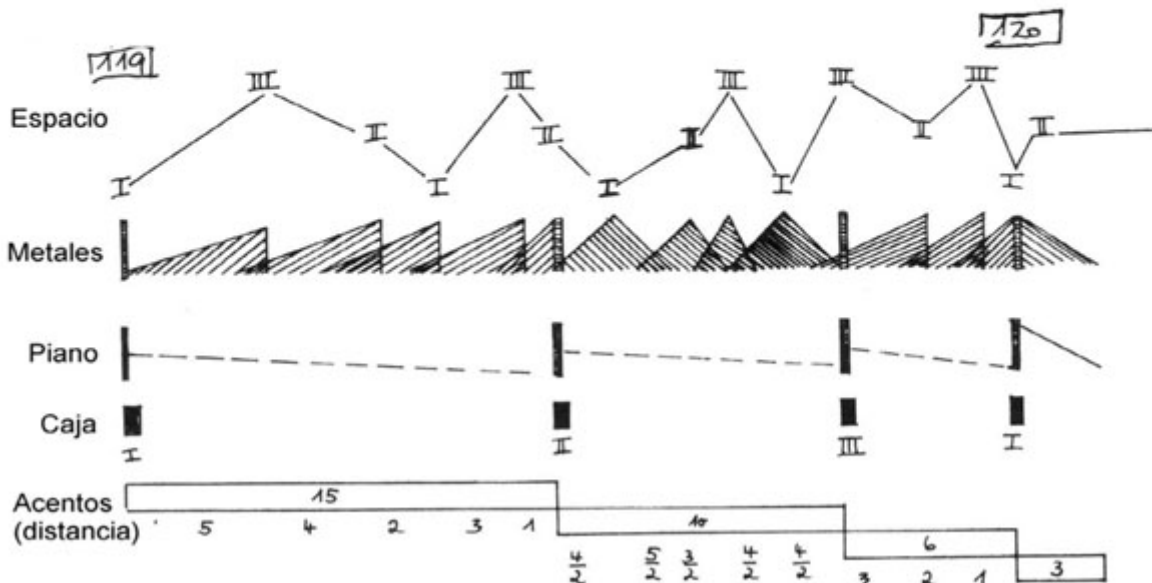


movilización creadora del espíritu, siendo este el grado más alto de complejidad de la naturaleza.

Y si resumiendo digo, a modo de estribillo de esta segunda clasificación fundamental del material, que no existe ningún tipo de material que no pueda ser descrito como fenómeno puramente físico, es decir, como forma de organización más o menos compleja de micro y macrotemporalidad -encerrando tal "más o menos compleja" la extensión completa desde el simple o elaborado sonido natural hasta el sonido o estructura sonora producido dialécticamente<sup>6</sup>, quiero decir: experiencia estructural como encarnación de aquel altamente cultivado producto natural, que llamamos espíritu humano.



Stockhausen  
"GRUPPEN" para tres orquestas



La representación esquemática puede ilustrar, cómo en el pasaje citado se da una especie de sonido cadencial, que a través de la repetición de su caída invertida de intensidad se ha deformado en una fluctuación. A la experiencia física pertenece también no solamente el impulso a través del piano, de la caja y del acento de los metales que caracteriza el comienzo, sino también la estridencia metálica del timbre instrumental junto con la comentada estructura interválica metálicamente intensificada,

como se ha comentado anteriormente -esto significa: que también en esta categoría juega de nuevo la tonalidad un papel para el oído, esta vez no como hábito histórico, sino como mero sistema de organización de las relaciones vibratorias-.

Al intentar clasificar las categorías de las experiencias sensoriales autónomas y escalonarlas en sus diversos grados de complejidad, topamos, en el último tipo -el sonido estructural o estructura sonora-, con el tercer aspecto fundamental del material, que vamos a pasar a comentar: el concepto de estructura, cuya definición no se limita meramente a: "orden coherente de elementos descriptibles acústicamente" -como podría dar la impresión en tanto la estructura solo se manifieste como última variante de sonido experimentado sensorial y físicamente-.

Técnicamente pueden señalarse, dentro de ciertos límites, algunas cosas más en el ejemplo de Stockhausen:

The image shows a musical score for Stockhausen's 'Sonata for Chamber Orchestra'. It features several staves with rhythmic markings and dynamic instructions. At the top, there are circled numbers 119 and 120. Below them, a sequence of numbers 45, 10, 6, 3 is shown. The score includes markings for '(Metales)' (Metals) and '(Piano)'. There are also dynamic markings like 'ff' and 'fp'. The notation includes vertical lines and dots representing rhythmic patterns.

Tomemos como ejemplo la característica lógica de las proporciones que se da en las articulaciones rítmicas de las fluctuaciones; las reglas que aquí operan están todavía comprometidas de lejos con un pensamiento serial: por ejemplo, la distribución de las distancias entre sforzati 5-4-2-3-1, o las diferencias de duraciones entre los cuatro acordes, gradualmente menguante:  $15-5=10$ ,  $10-4=6$ ,  $6-3=3$ ; todo esto remite al oyente a la acción de una voluntad estructuradora de lo temporal, que subyace bajo toda esta trama. Por lo demás, permanece Stockhausen relativamente poco en este proceso sonoro organizativo, pues el correspondiente pasaje tiene lugar dentro de un nivel superior, cuyas reglas -que actúan en el total de la obra-nos serían de poca ayuda; intentemos describirlo. Al menos puede mostrarse que se trata de una especie de zona de transbordo entre una creciente estructura polifónica a modo de fugato constituida por staccati de los metales y del piano, cada vez más a menudo surcada por sonidos mantenidos, y otra estructura igualmente figurativa, formada por tonos aislados, acordes y clusters en el piano, que retoma el movimiento y la dinámica anteriores, conduciéndolos *-ritardando* y *diminuendo*, correspondientemente- hacia una sección



dominada por los instrumentos de percusión. Ya mismamente esta estrecha relación es un elemento descriptible, que individualiza y relativiza el resultado inmediato, físico y perceptivo, algo a lo que la voluntad estructural puede remitirse; una voluntad estructural que inspira más confianza y exigencia en el oyente que la mera fascinación sensorial inmediata o el gesto vital aislado.

Se trata, por lo tanto, en los pensamientos estructurales de esta manera ilustrados, de otro aspecto fundamental más del material y de la escucha. El material experimentado concretamente como estructura, es decir: como producto de una intervención conscientemente organizadora en el orden dado de antemano. Este concepto de estructura asume de esta manera la responsabilidad, junto a la historia, la convención y la naturaleza, de la verdadera instancia poética y espiritual, y encauza la conciencia en aquel acto de voluntad que interviene juiciosamente en la materia, estableciendo órdenes, neutralizando los anteriormente reinantes y cuestionando lo previamente dado, lo previamente operante, lo habitual (como por ejemplo, pero no únicamente: la tonalidad), analizándolo nuevamente, complementándolo, remodelándolo profundamente... transformándolo.

Por lo tanto, en el concepto de estructura no se fundamentan únicamente categorías de orden, sino también la experiencia de la negación. Y no existe -otra vez aquí mi estribillo- material alguno, ya puede ser todo lo simple y homogéneo en sí mismo que quiera, en el que la estructura, en su dialéctica de ofrecimiento y rechazo, no tope con nosotros, es decir, en el que lo heterogéneo -por lo tanto, lo producido de diferente forma, perteneciente y procedente de diferentes contextos-no vuelva a manifestarse nuevamente como un todo, renunciando con ello a sus vínculos originales, los cuales, en el mejor de los casos, son llevados consigo como algo que fue: La mesa, experimentada como estructura, es un árbol destruido, una pieza perdida de la naturaleza y un elemento cotidiano de la vida humana.

La intervención en las estructuras y contextos dados de antemano - independientemente de lo que aquella altere conscientemente- no se refiere desde luego únicamente a los diferentes sistemas musicales (como el tonal), sino que también altera -sea o no conscientemente- todos los resultados y asociaciones que se vinculan desde fuera -es decir, a través de la realidad extramusical- con el medio utilizado. Pues en absoluto está cada material postteriormente caracterizado por medio de su función o funciones en la existencia del hombre; a partir de ésta, está dicho material diseminado asociativamente, y definida su aura, es decir, la forma característica de su intimidad. Y con ello estamos ya ante la última clasificación general del material y de la escucha.

El ejemplo de Stockhausen al que hemos recurrido permite tomar conciencia rápidamente del aura que evoca si nos lo imaginamos electrónicamente: A decir verdad, el pasaje no sería privado completamente de su aura original, mientras los sonidos tonales y su gestualidad fuesen mantenidos, pero su atractivo quedaría notablemente atenuado, ya que, en la transformación, se conservarían menos aspectos "familiares" que el oyente pudiera experimentar; así, el todavía familiar (a pesar de su disonancia)

sonido de trompeta, podría evocar algo así como, gracias a su carácter coral y retenido, *canzone* de Gabrieli dispuestas antifonalmente, así como, por otra parte, a través de su combinación con la caja, traerá a la memoria figuras de música militar. Por otro lado, a través de esta perspectiva asociativa, queda claro también, que el piano, todavía una familiar y apreciada pieza de mobiliario burgués, se constituiría en cuerpo extraño. Y a este contexto pertenece también, que bajo la influencia del tratamiento puntual despiadadamente serial y amétrico de la ordenación temporal, y no solo del refinamiento técnico con el que aquí se pone en escena un deambular sonoro en el espacio: que ante tal tratamiento tecnicista del medio, en absoluto sería solamente ignorancia aquello que algunos oyentes podrían murmurar aquí de la "música electrónica".

El aura, al ser conducida compositivamente, se comporta y actúa siempre al mismo tiempo, justamente a consecuencia de la intervención estructuradora, a modo de distanciamiento o, en ocasiones, a modo de enajenación<sup>7</sup>. Y es precisamente este distanciamiento, condición previa para el proceso creativo, lo que va a constituirse -allí donde, irreflexivamente, es entendido tan sólo como enajenación- en la causa del conflicto entre música contemporánea y público.

Los compositores seriales, con sus conceptos estructuralistas, al dejar de lado desconsideradamente al aura del medio utilizado, crearon en realidad -precisamente allí donde apuntaban hacia nuevos sistemas- a menudo un caos expresivo y en muchas obras una verdadera escombrera. ¿Qué tiene el cencerro, con cuya ayuda Mahler todavía evocaba las alturas a resguardo del tumulto mundano? ¿Qué se le ha perdido a este utensilio de la vida cotidiana rural en Gruppen, entre el juguete de salón, celesta, y el honorable, tan bélico como devoto, instrumento de la antigüedad, trombón? La respuesta a la segunda pregunta suena absurda: los tres instrumentos construyen conjuntamente espectros a modo de formantes; es decir, se mueven contrapuntísticamente los unos respecto a los otros en figuras escalonadas enfrentadas y apretadas las unas contra las otras. Sin tener nada contra la idea estructural que aquí opera... vaya una violación tan brutal de aquello con lo que tan idílicamente nos había familiarizado el cencerro. Aquí está entonces, ciertamente justificado, el sacrificio del aura; ya que justamente "Gruppen" significa, como manifestación artística, una nueva experiencia propia, garantizando el así enajenado sonido del cencerro, un nuevo aura: concretamente aquel del sonido orquestal típico de Stockhausen. No obstante, quien simplemente quiera negar la desconsiderada agresividad de esta música para el burgués, o, todavía peor: quien quiera mistificarla, en lugar de reducirla a sus verdaderos motivos (el manejo negativo de lo hasta ahora familiar), se coloca desafortunadamente en contra de la última clasificación fundamental del material: la del aura como portadora de experiencias familiares de la realidad existencial: de la vida diaria, de las distintas clases sociales, de la esfera religiosa, de la(s) cultura(s), de la técnica, de la historia, de los paisajes, de las categorías, quizá también de la subconsciencia de capas arcaicas de nuestra psique, del mundo de los sueños, etc. El aspecto del aura lo contemplo como el complemento decisivo y el correctivo más importante a la autonomía y exigencia del pensamiento estructural.

A través del modo en que la estructura elaborada compositivamente procede con el aura del medio, en que se ocupa de él, no limitándose a negarlo, sino incluyendo su expresividad, e incluso revistiendo el impulso creativo a partir de su análisis; dicho de otra manera: a través del modo en que el concepto de estructura ofrece como sacrificio al aspecto del aura su autonomía-exigencia, su cerrazón hermética y su inherente complejidad, o a través del modo en que se adapta y, por lo tanto, simplifica sus reglas (ver el ejemplo de Stockhausen), se da a conocer la expresión o traducción individual de una voluntad compositiva.

Tonalidad-fisicalidad-estructura-aura: No existe música alguna que, al converger estos cuatro aspectos, no pueda ser entendida inmediata e intuitivamente por cualquier oyente. No hay nada que deba ser aún descifrado. Y a pesar de todo: el análisis de las propiedades del material no puede jamás ser conducido hacia interpretaciones inequívocas; o, menos todavía, hacia conclusiones o doctrinas estéticas o técnicocompositivas libres de ambigüedad. Pues cada contexto operante en el material es multívoco y ambiguo, estando a su vez contenido dentro de otros contextos; siendo un conglomerado de contextos conscientes, inconscientes, deliberados, ideliberados, racionales, irracionales; encontrando el propio compositor no menos dificultades para entender su música que cualquier otra persona. Con ello, según parece, se le ha vuelto todo a resbalar de las manos tanto al compositor, que se había responsabilizado de las reflexiones aquí presentadas, como a aquel "oyente-razonante". Lo que el compositor siempre trata y controla, no es nunca el Todo, sino únicamente la punta de un Todo que en último término es inaprehensible. Quién sabe: a lo mejor es el Todo lo que controla al compositor, no siendo éste más que la cola que menea el perro.

Esto no significa en absoluto resignación, sino que más bien confirma la certeza de tal reflexión, ya que les quita, tanto al compositor como al oyente, la receta de las manos. Lo que les queda, es una voluntad de expresión a encontrar a través de un infierno de confusiones, un receptivo y agudo pensar y sentir en el trato con el medio y un instinto despierto ante tal contacto: reflejos de cola en la esperanza de participar con el perro en su propio movimiento. O, de una forma más libre, podría expresarse en las palabras de Mahler: "Yo no compongo, soy compuesto". (Para el oyente: yo no entiendo -"soy entendido")<sup>8</sup>.

Mi última apreciación está destinada otra vez al concepto de estructura, cuyo modelo -polifonía de distribuciones y ordenaciones- se acreditó y se entregó antiguamente como clave en la superación de la vieja hegemonía tonal y sus correspondientes tabúes. El pensamiento estructural está siendo últimamente vuelto a desglorificar y, con más frecuencia incluso, satanizado. No queda ninguna duda de que tal modelo se ha degradado en cierto modo en una académica fórmula de bricolaje. El pensamiento estructural necesita una y otra vez del interrogatorio crítico. Yo mismo dudo que pueda se pueda proceder con éxito sin pensamiento estructural. Sin embargo, tal pensamiento, junto con las técnicas estructurales, deben comprometerse una y otra vez con la realidad, es decir: deben perderse, volverse a encontrar y redefinirse con las verdaderas clasificaciones restantes del material. Ahora tiene la música sentido, al despuntar de la

propia estructura hacia estructuras y contextos, es decir: hacia realidades y contingencias existentes en nosotros mismos y en nuestro entorno.

Escuchar es vulnerable sin pensar. Sin embargo, pensar -dice Ernst Bloch- significa "ir más allá"<sup>9</sup>.

*Helmut Lachenmann: "Vier Grundbestimmungen des Musikhörens". Conferencia impartida el 20 de diciembre de 1979 en la Escuela Superior de Música de Stuttgart. Primera publicación: Neuland: "Ansätze zur Musik der Gegenwart" editada por Herbert Henck. Colonia 1980.*

*Posteriormente aparecido en: Breitkopf & Härtel, Insel: Helmut Lachenmann, "Musik als existentielle Erfahrung". Wiesbaden, 1996.*

**Original German text and Spanish translation: © by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden**

## NOTAS

<sup>1</sup>El autor utiliza aquí el verbo "sollen", que en alemán añade una matización al ambiguo equivalente castellano "deber". A saber: la de un imperativo impuesto por un tercero, que viene desde fuera (en este caso desde lo así denominado "Público") y, por tanto, no teniendo nada que ver con algo impuesto por uno mismo, con algo realizado por principios, como también podría dar a entender el vocablo castellano. (N. del T.)

<sup>2</sup>En los siguientes tres párrafos, realiza el autor una reflexión y deducción etimológica acerca del término de raíz latina "componer" ("komponieren") por medio de sus más o menos directas equivalencias germánicas. Términos como "zusammensetzen" (poner junto, montar), "Zusammenhang" (contexto, relación), "auseinandersetzen" (tratar con, analizar!) o "auseinandernehmen" (desmontar, descomponer), mantienen todos una correspondencia etimológica directa y, lo que es más importante, moldeable con el término "komponieren", de lo que se sirve el autor para realizar una deducción con una lógica contundente, algo que, irremediablemente, se debilita en la traducción, al tener el castellano una única fuente rica de vocabulario. He guionado los términos (evidentemente latinos), con el fin de poner de alguna manera de manifiesto su etimología, así como también he recurrido a algún sinónimo, permitiendo una cierta elongación semántica de los vocablos. Pero, como he dicho, la rigidez con la que cada término se aferra a su correspondiente semántica, unida a la carencia de otra fuente etimológica para estirar ésta, convierten en la traducción, al proceso deductivo, que tan natural, lógico y gradual se muestra en el original, en algo artificialmente escalonado y con una lógica sensiblemente empobrecida. (N. del T.)

<sup>3</sup>"Gemahnen", es el vocablo utilizado aquí, que carece del más mínimo equivalente en castellano, y que viene a decir: "reclamar o exigir el pago de una deuda", algo que arroja gran

*claridad a aquello que el autor trata de decir, aludiendo al hecho de la "recuperación" de algo perdido, de una propiedad de la que se ha sido desposeído y debería poseerse. (N. del T.)*

*4* *Vease la nota 2. (N. del T.)*

*5* *El autor alude explícitamente en el original a un doble sentido del verbo, ausente en el verbo castellano ("superar"). El verbo alemán original ("aufheben"), el sentido en el que el que Lachenmann lo utiliza, alude muy claramente a una problemática filosófica presente también de forma directa en buena parte de la música actual más crítica (Nicolaus A. Huber o Mathias Spahlinger), así como de forma latente en casi toda la historia de la música. El concepto de "superación" (Aufhebung) fue traído a la Filosofía de la mano de Hegel, para quien "la libertad del Espíritu no es algo que se encuentre fuera de lo Otro, sino es una libertad ante lo Otro lograda precisamente en lo Otro, no produciéndose por medio de una huida de lo Otro, sino a través de su superación en la realidad" [G. W. F. Hegel: Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas (1830). III parte. La Filosofía del Espíritu]. Trasladándonos ya, sin más, al campo musical del artículo, podemos intuir cómo el concepto hegeliano de "superación" se manifiesta en la música y palabras de Lachenmann y la crítica que ello implica. La "libertad del Espíritu", materializada en forma de libertad compositiva, no es algo que pueda realizarse a expensas de la tradición heredada, sino que es precisamente a través de su confrontación con ésta dentro de la "realidad" (medio) musical, donde tal impulso creador alcanza su verdadera consecución. Es a través de la neutralización y, al mismo tiempo, puesta en evidencia de los viejos códigos y principios estructurales de la tradición (he aquí el doble sentido aludido) cómo la libertad creadora se materializa, y no por medio de un libertarismo ciego que de la espalda a los condicionantes del medio musical, tanto desde un punto de vista reaccionario o conservador con la tradición, como escapista. Tal consideración es fundamental dentro del pensamiento y obra de Lachenmann; el propio artículo seguirá aludiendo a ello y clarificando el núcleo expuesto en la presente nota (N. del T.)*

*6* *Lachenmann diferencia aquí dos categorías de lo sonoro, de las que la lengua española carece. Por una parte el vocablo "Laut" ("sonido natural"), que alude a un "sonido-unidad", o auditivamente irreducible (algo así como el equivalente "musical" del término fonema). Por otra parte, "Klang" (sonido elaborado dialécticamente), que hace referencia a un sonido más o menos elaborado, compuesto, o más complejo (siguiendo con los equivalentes lingüísticos, podríamos hablar aquí, aunque más vagamente, de semantema). (N. del T.)*

*7* *Topamos aquí con un problema clásico en la traducción de textos filosóficos en lengua alemana de tradición hegeliano-marxista, y que en este caso convierte una frase clave del artículo - completamente transparente y clarificadora en el original-, en motivo de un comentario que, por la importancia de lo expuesto, muy bien podría adquirir unas dimensiones mayores incluso que las del propio artículo -nos cuidaremos, en lo posible, de que no sea así-. Se trata de la dicotomía entre los términos "Verfremdung" ("distanciamiento") y "Entfremdung" ("enajenación"), con mucha*



frecuencia traducidos ambos por el castellano “alienación”. Si bien ambos términos comparten una raíz común (*fremd* = extraño, no habitual, foráneo), en este caso precisamente juegan papeles diferentes, casi contrarios. El sentido con el que el autor utiliza aquí el término “*Verfremdung*” (“distanciamiento”) nos remite directamente a Bertolt Brecht, para el que la “*Verfremdung*” –“*Verfremdungseffekt*”, “Teoría del teatro épico”- consistía en la acción de presentar elementos familiares o habituales al espectador a través de una nueva luz, bajo una nueva forma, con el fin de hacer visibles y evidentes las contradicciones de la realidad; prácticamente lo mismo que, con otras palabras, ha recalcado Lachenmann más de una vez a lo largo del artículo en referencia a la comentada “intervención estructuradora” o a la “superación del material” (vease también la nota 5). Por el contrario, el vocablo “*Entfremdung*” (“enajenación”) ilustra un estado ya enajenado, la pérdida o distanciamiento definitiva del Otro, el ya no tener Otro. Para Brecht, al igual que para Lachenmann, constituye lo primero (*Verfremdung*) un acto de superación de lo segundo. Se trata de un “distanciamiento” utilizado como negación de la negación: “entender - no entender – entender” [Hegel, *Fenomenología del espíritu*]; es, por tanto, una herramienta para neutralizar y deshacer la enajenación.

Tratemos de analizar ahora un poco las palabras de Lachenmann: dos párrafos más arriba definía el autor a la música como “forma característica de la intimidad del material”; pues bien, asumiendo (como bien apunta al principio del artículo) que tal material o medio musical se haya en un estado de enajenación, “traicionado”, desposeído de su Yo, es la intervención compositiva lo único que, por medio del distanciamiento y de la transformación, es capaz de “irrumper en lo público desde nuestra intimidad, atravesándolo e interviniendo en su maquinaria”. Cuando tal intervención (distanciamiento) es confundida precisamente con aquello en lo que trata de intervenir (el estado de enajenación del material), es cuando se produce el conflicto entre creador y público, ya que este último, al dar en ocasiones fe irreflexivamente de todo aquello que le es presentado, percibe el producto artístico como algo enajenado, mientras que tal producto no es más que un reflejo crítico de la enajenación a la que alude. (N. del T.)

8 La traducción española de ambas expresiones enturbia la nitidez con la que se muestra el original mediante el doble uso que la lengua castellana hace del verbo “ser”: como verbo copulativo, y como verbo auxiliar para la construcción de la voz pasiva. El autor hace referencia a este último uso, es decir: mediante la confrontación de las formas activa y pasiva de la misma oración (compongo - soy compuesto [*ich komponiere - ich werde komponiert*]) se manifiesta una ambigüedad entre sujeto y objeto, no solamente desde el punto de vista del creador (compositor) -como expresa Mahler- sino también extendido al receptor (oyente). Todo ello guarda una lógica interna con el transcurso de todo el artículo y de toda la estética lachenmanniana en general, remitiéndose a lo que al principio de éste exponía como motto de la subsiguiente reflexión, a saber: la confrontación de lo Íntimo con lo Público, produciendo ambos un “campo de tensión” (unidad dialéctica) en el que la manifestación artística se produce. La toma de conciencia ante tal dualidad actualmente desequilibrada, es, para Lachenmann, el cometido principal del arte, y el supuesto que permite al artista expresarse como Ser social.

Tomemos un fragmento de otro artículo de Lachenmann que nos sirva para esclarecer la postura presentada, así como para despertar la reflexión en torno a ello: “Expresarse [el artista], quiere decir: relacionarse con su entorno, en la medida en que él, el que sea o quiera que sea, se expone a los problemas sociales y a las categorías de entendimiento existentes y se enfrenta con los juicios de valor inherentes de la sociedad. Expresarse significa también: en el



*enfrentamiento con las categorías mediatizadoras de tal realidad, ilustrar y tomar conciencia de esta última, siendo también consciente y reconociéndose a uno mismo como su miembro y su producto.*

*Expresarse quiere decir por último: ante tales categorías mediatizadoras dadas de antemano - que actúan a modo de objetivación de las normas vigentes-: oponer la resistencia que sus propias contradicciones y sometimientos desencadenan. Es esta resistencia la que apela a la facultad y responsabilidad del hombre: de definirse a sí mismo y ser consciente de su sometimiento. Expresarse quiere decir por eso: hacer evidentes las contradicciones sociales, quiere decir: tener presente el derecho humano de libertad, es decir, el verdadero potencial humano. La reivindicación de Belleza que eluda tales consecuencias, significa huida, resignación, traición a uno mismo."*

*[Zum Problem des musikalisch Schönen heute, 1976 (Acerca del problema de lo musicalmente bello hoy en día)]. (N. del T.)*

*9 "Überschreiten", otro vocablo que se resiste a una traducción directa. Hace referencia a un acto de superación de algo, de "caminar a través de algo", trascenderlo, rebasarlo o sobrepasarlo. (N. del T.)*