

---

---

## LAS TENDENCIAS UTÓPICAS DEL SERIALISMO

Konrad Böhmer \*

Si Karl Marx fuera un compositor contemporáneo habría comenzado su *"Manifiesto Compositivo"* con la frase: "Un fantasma merodea por Europa: el fantasma del serialismo. Todas las potencias de la antigua Europa se han unido en santa cruzada contra este fantasma: Arvo Pärt y Alfred Schnittke, Helmuth Lachenmann y Pascal Dusapin, los espectralistas franceses y los academicistas alemanes." No deben temer a ese fantasma, al menos no en nuestros días, pues no voy a atormentarles con tablas de logaritmos, números irracionales, algoritmos y demás abracadabras atribuidos al fantasma. Voy a tratar de centrarme en algunos de los principios estéticos de la composición serial y no puedo menos de adoptar una postura crítica con respecto a los momentos históricos en los que el serialismo se rindió ante sus propias pretensiones, o declaró que el desviarse de ellas no era más que una forma de evolución o de profundización. En cualquier caso, y por motivos prácticos, debemos concentrarnos en unos pocos momentos centrales.

El serialismo tiene su origen en la amalgama de dos corrientes históricas que surgieron del expresionismo y el impresionismo, y que, en cierta medida, supusieron sus respectivas formalizaciones: el dodecafonismo de la Escuela de Viena y las técnicas neo-modales desarrolladas sobre todo en el grupo francés "La Jeune France". Mientras que "Viena" proclamaba la racionalización de las alturas musicales, "Francia" se centraba en una nueva concepción del ritmo. Sin embargo, con todo lo diferentes que son estas dos formas de organización, sí que tienen un rasgo en común: son estrictamente lineares. Ciertamente es que de la técnica lineal se puede deducir una dimensión vertical (por ejemplo armónica), como por sistema hacia Webern, y que también los modos rítmicos se pueden acabar catalogando en una especie de pseudo-polifonía, que, por otra

---

\* Konrad Böhmer es profesor de los Cursos de Especialización Musical del Aula de Música de la Universidad de Alcalá.

parte, -y de eso ya se dio cuenta muy pronto René Leibowitz- no tiene nada que ver con el concepto de polifonía como rasgo estructural global que nos es conocido por nuestra tradición musical europea.

Antes incluso de que Messiaen aunase ambos sistemas, de una manera un tanto ingenua, en su pequeño estudio modal *Mode de Valeurs et d'Intensités* -donde, en todo caso, trataba como modo estricto una serie de 3 x 12 notas- el joven Boulez, por ejemplo en su *Sonatina para flauta* de 1946, ya había aislado uno de los elementos esenciales de la doctrina rítmica de su maestro -el del *valeur ajoutée*, el valor métrico añadido-, utilizándolo para la construcción de breves células rítmicas, a las que era posible aplicar la técnica de la retrogradación tal y como la conocemos en el serialismo. En relación con esto, también reducía el método serial a células interválicas, de modo que se creaba una gran libertad de movimiento en el desarrollo de estrategias de composición. Todavía merece la pena estudiar bien las obras de aquella etapa temprana (en la que se dan las composiciones más interesantes de Boulez). Más asombroso todavía resulta que pocos años después Boulez adoptase el poco consistente procedimiento del estudio de Messiaen (en las *Structures I*) y que serializase el modo rítmico, dinámico y articulario. Al menos debería de haberle llamado la atención que, en su trabajo, Messiaen había “mezclado las churras con las merinas” al aunar valores totalmente inconmensurables en un modo total. El serialismo francés temprano en el estilo de Boulez adolece de esta contradicción insoluble, y todos los intentos posteriores de Boulez de regresar a concepciones del ritmo más “modales” (aproximadamente desde el *Marteau sans Maître*) no han podido librarse de ella. Precisamente porque el concepto de serie rítmica desdibuja la diferencia entre ritmo y duración, empleando ambos términos arbitrariamente revueltos sin llegar a definir ninguno de ellos con claridad. Los modos rítmicos -como por ejemplo los de la música hindú o la árabe- son figuras de pulsación con significado motivico; en absoluto puede haber “series rítmicas” cuando también la susceptibilidad de ser transportadas o permutadas forma parte del concepto de serie.

Así pues, ya desde su cuna el serialismo encierra una contradicción permanente, y se habría hecho bien en deducir de ello al menos el cuestionamiento de si realmente todas las dimensiones del sonido -todos los parámetros- se pueden serializar. En el aspecto técnico evidentemente sí que se puede; sólo que hay técnicas que desde el punto de vista estético son contradictorias entre sí. La adición de una duración mínima hasta aumentar doce veces su valor es un acto totalmente arbitrario, que, al contrario que la serie basada en la altura musical, ni siquiera está fundamentada en un ciclo cromático dentro de la octava. En cuanto a este primer ejemplo, también debería tomarse en cuenta que la fijación del valor rítmico, tal y como se daba en el serialismo mecánico-racionalista del joven Boulez, precisamente lo que hace es convertir la duración en un elemento inadecuado como parámetro musical, puesto

que al reducirlo a una simple longitud se deja de lado la cualidad de la duración del sonido, que, según Maurice Emmanuel,<sup>1</sup> es sobre todo una función de la intensidad, es decir, una propiedad “cinética” del sonido.

Ya desde el nacimiento del serialismo se vio claro que se enterraba una utopía que aún sigue esperando desarrollarse de verdad en el campo de la composición: la utopía de una *Klangkomposition*.<sup>2</sup> Si la tesis de Edgar Varèse acerca de la “inteligencia intrínseca de los sonidos” (o mejor dicho, de la inteligencia que cada compositor debe invertir en ellos –y ésta es la esencia misma de la composición moderna–) pretende tener sentido, la composición serial debe entonces partir de la interdependencia de los parámetros, exactamente al contrario de la práctica temprana de Boulez, que se basa en un modelo analítico erróneo. En primer lugar se debe descomponer el sonido en sus cuatro parámetros y, en consecuencia, cada uno de ellos podrá ser sometido a una organización serial, en la que cada uno de los correspondientes parámetros parezca tener realidad propia con independencia de los otros: la altura como tal, sin embargo, no existe; tampoco la duración, y menos aún la intensidad o el color. Si lo que la composición musical pretende es elaborar esta interdependencia de un modo realmente constructivo, si realmente quiere valerse del sonido como estructura, entonces ese sistema de composición debe ser serial.

Esto requiere una explicación: incluso en nuestros días el término de “música serial” se asocia con la idea de que este tipo de música se compone enteramente a base de series. Puede que éste fuera el caso en algunas de las obras del serialismo temprano, si bien muy pronto se abandonó la fijación en la serie, al menos en lo que se refiere a la serie en su formulación “vienesa”. La formulación partía de la ordenación europea tradicional según la altura musical (según la escala cromática), y ya desde muy pronto se descubrió que la aplicación de este modelo –constituido por doce elementos– llevaba a tomar decisiones totalmente arbitrarias y absurdas en lo referente a otros parámetros: ¿por qué también 12 grados de intensidad, 12 timbres, 12 valores y no 6, 11 ó 21? Al elevar los parámetros de segundo orden de la música occidental hasta el mismo nivel que los más desarrollados históricamente de un modo puramente numérico, no se consiguió nada en favor de su emancipación, y menos aún en favor de la sensibilización a su respecto. Esta, sin embargo, es la premisa de lo que ha demostrado ser el momento clave de la composición serial: el control compositivo sobre los movimientos de los parámetros en función de su interdependencia. Ésta se expresa en el sonido mismo, que Varèse denominó “proceso” en su dialéctica espacio-temporal. La organización

1. Las explicaciones de Maurice Emmanuel sobre la duración musical desempeñan un papel importante en la obra de Gaston Bachelard *La dialectique de la durée*; París, 1950; 2ª ed., París, 1993; pág. 117 y ss.

2. Dado que no existe ningún equivalente en castellano, se va a emplear siempre el término alemán del autor. Se refiere a la composición que parte del sonido no afinado (“Klang”) como material a elaborar. (N. del T.)

serial de sonidos en tanto que objetos se contradice con el espíritu del serialismo. Lo reduce al arte del crucigrama.

En el pensamiento teórico sobre esta cuestión, Stockhausen dio un decisivo paso más que Boulez y en contra de éste cuando redactó su famoso ensayo *Wie die Zeit vergeht* (1956). Este ensayo, en sus rasgos generales, sigue siendo de gran importancia, dado que fundamenta el método serial en el sustrato del propio sonido. Y éste es el tiempo. Según el concepto de Stockhausen, cada uno de los parámetros puede representarse como una función temporal, y sus diferentes órdenes pueden subdividirse en dos categorías: una, que quiero llamar *sustancial*, y otra *contingente*. La sustancial se refiere a tres de los cuatro parámetros fundamentales: la altura, el timbre y la intensidad, que -al menos en la música instrumental- tienen influencias recíprocas. Dado que no se puede dejar resonar hasta el final ningún sonido (pues musicalmente no tendría interés alguno), el parámetro de la duración es el contingente. Pero sólo lo es desde la perspectiva descrita, ya que las configuraciones de valores surgidas en toda la música del pasado -en tanto que ritmo- están estrechamente vinculadas al nivel fisco-motriz (incluso se puede decir que parten de él). Ya el serialismo mecanicista temprano había roto radicalmente con esta representación de lo físico en la música, si bien Stockhausen la transfiere a la realidad del cuerpo sonoro con el fin de asociar los aspectos sustanciales del sonido con los contingentes; y de esa manera le fue posible. La teoría de Stockhausen, entre otros, encuentra su realización musical en *Gruppen*, para tres orquestas. Como sabemos, en esta obra se desarrolla además un nuevo aspecto, que nunca llegó a evolucionar hasta tal punto en la música tonal. Se trata del espacio como dimensión en el que la polifonía llega a desarrollarse con toda plenitud. Este nuevo espacio no le viene impuesto a la música, sino que se deriva de su estructura compositiva. Este aspecto del espacio compuesto es la segunda de las utopías de la música serial, que se iba consumiendo y que, todo lo más, reaparecía de vez en cuando como decorado sonoro de un Hollywood rebosante de glamour acústico. Es probable que la aspiración del serialismo a tan elevada promesa fuera enterrada desde tan pronto por motivos económicos: ¿qué orquesta iba a tocar obras de tal magnitud? ¿Qué compositor podría financiar la tranquilidad, el tiempo y la concentración necesarias para componerlas?

A más tardar en aquella época (es decir, en la segunda mitad de los años 50), la discusión en torno a los principios y las posibilidades de desarrollo del serialismo se centró sobre la cuestión de si este método compositivo resultaba adecuado para generar material y estructuras a partir de sí mismo, o si únicamente servía para organizar el material sonoro. Naturalmente, esta cuestión también surgió a raíz de las experiencias con la organización serial aplicada a la música electrónica, que no parte de ningún material preescrito y que en cierto modo debe configurarlo a partir de la nada. Mientras que, por una parte, hasta nuestros días se sigue

intentando cumplir aquella promesa generativa del serialismo (por ejemplo, en ciertas formas de la “música por ordenador”), por otra parte, en aquella época empezaron a perfilarse los contornos de lo que quisiera llamar *cosificación del serialismo*.

Es necesario que nos detengamos en este punto porque fue verdaderamente significativo para todo desarrollo posterior. Me permito poner un ejemplo que aparentemente no tiene nada que ver con la música, pero que sirvió como fuente de inspiración al compositor Henri Pousseur: la concepción serial de la sociedad tal y como la expuso a comienzos del siglo pasado el filósofo francés del utopismo social Charles Fourier. En la búsqueda de un orden social libre de la huella de la explotación capitalista (la superproducción, la actividad inútil, etc.), Fourier desarrolló un sistema de serialización de toda cualidad humana tanto psíquica como material. Lo hizo con la intención de encontrar un equilibrio entre las contradicciones que surgen constantemente si se deja que estas cualidades evolucionen por sí solas (el egoísmo como principio social). Cada una de las propiedades puede desarrollarse dentro de las dimensiones de su serie, es decir libremente como tal propiedad, si bien está dirigida por la totalidad del conjunto. La utopía del serialismo desempeñó aquí el papel de mediador entre extremos, pues ordenó los elementos que ya existían, de tal manera que –bien dosificados– pudieran desarrollarse óptimamente dentro de la estructura social global. Es evidente que la serialización de todos los componentes sociales encierra el germen de una dictadura sobre ellos. También en la música daba esa sensación y, como ustedes saben, en vista de esta sospecha, John Cage desarrolló un concepto de la autonomía del material musical tan radicalmente romántico que con él no sólo se negaba la idea de serialismo, sino también la de cualquier tipo de organización musical.

Desde el punto de vista de la teoría compositiva, la serie no es otra cosa que un modelo de probabilidades. Algunos compositores –como por ejemplo Webern– limitaron su inmensa cantidad de “información” (es decir, de posibilidades de elección) de manera extrema con el fin de garantizar la unidad formal y la evidencia estética en sus composiciones. En el primer serialismo francés, la utilización de series tendía a la entropía. Se aproximaba al punto en que el exceso de “información” se transforma en la “carencia de información”. Donde todo cambia de un punto tonal a otro –Stockhausen se percató de esto en aquel momento–, nada cambia. Tal vez no sea casualidad que, en la misma época en que Boulez escribió sus *Structures I*, una obra altamente entrópica, Luigi Nono compusiera su *Y su sangre ya viene cantando*, una pieza en la que se da aquella otra concepción del serialismo: no la de generar a partir de la nada, sino la otra, la que ordenaba de un modo nuevo lo que ya existía, una canción revolucionaria en el caso de Nono.

¿Cosificación? ¿Administración serialista del material? ¿La serie como instrumento para domesticar idiomas musicales no seriales? La demanda de estructuralismo y realismo como posibles vías de desarrollo del serialismo también puede observarse desde otra perspectiva, a saber: desde la perspectiva de la recepción social de la música. Quien lea los escritos de Boulez podrá afirmar con facilidad que, en lo que a la estética se refiere, adopta la postura de la música "absoluta", una postura conservadora y burguesa de la segunda mitad del siglo XIX. Nono representaba el polo diametralmente opuesto. Según él la música no sólo es parte de un proceso histórico contradictorio en sí, sino que también contribuye, como toda actividad humana, a la continuación de este proceso, con lo cual se otorga al compositor una responsabilidad social al tomar sus decisiones estéticas. La "nueva utilización de material conocido", aquella categoría dialéctica que Hans Eisnt introdujese en el pensamiento compositivo, hace al compositor enfrentarse a la decisión de cuál es el material que va a elegir y cómo va a elaborarlo. Nono insiste repetidas veces en que la utilización de material conocido no debería contribuir a su afirmación estética, sino a ampliar la toma de conciencia, el horizonte de expectativas del oyente. En concreto, esto significa que ya desde muy pronto Nono establece la relación dialéctica entre la técnica de composición más avanzada y los idiomas musicales que, como tales, pueden proceder de esferas musicales totalmente distintas -la esfera de la música tonal, de la música utilitarista, etc.-, y que, sin embargo, contribuyen a nuevas posibilidades de connotación tanto por medio de los métodos con que son integrados como por el nuevo contexto.

En el caso que acabamos de comentar no se trata pues de que en una realidad externa cualquiera se encasqueten los procedimientos de organización serial. La inclusión de elementos de esta realidad en una estructura estética nueva se lleva a cabo, por el contrario, con el objeto de crear un símbolo adecuado para la dinámica interna de esa realidad dentro de un contexto puramente musical. También es dialéctico este proceso porque, inversamente, contribuye a liberar lo serial de aquella existencia de objeto estático que tenía en su vertiente francesa. Permítanme formularlo de un modo muy drástico: es sólo en relación con el mundo exterior cuando las estructuras estéticas tienen sentido, y sólo pueden ser ellas quienes otorguen sentido si su propia dinámica interior es capaz de establecer una relación con la dinámica de ese mundo exterior. Si no es así, la música -también la serial- sigue siendo un puro "juego de abalorios",<sup>3</sup> un artificio abstracto. Quiero recordarles que la discusión acerca del carácter estético del serialismo y de la metodología compositiva que derivó de él también se dio en el terreno de la entonces recién surgida música electrónica frente a la música concreta, y que tal vez se diera de forma más drástica porque las fotografías acústicas con las que traba-

3. El término *Glasperlenspiel* o "Juego de Abalorios" procede de la novela homónima de H. Hesse. (N. del T.)

jaba desde el primer momento la música concreta –si bien en un principio se incorporaban de manera un tanto ingenua–, en el fondo significaron un principio completamente nuevo en música, que desde entonces ha desarrollado su dinámica estética con gran fuerza.

El aspecto fundamental de este nuevo principio está emparentado con lo que acabo de decir sobre Nono y cuya explicación quiero orientar hacia uno de los términos centrales de la estética de Brecht: el “distanciamiento”. Sólo es posible distanciarse de lo que nos resulta cercano, y la técnica del distanciamiento sólo tiene sentido cuando se trata de desvelar la apariencia, lo ilusorio y la falsedad de lo conocido. La gracia no está en el acto mismo de desvelarlo, sino en el procedimiento mediante el que esto sucede y en la finalidad con la que se realiza. El distanciamiento sin trasfondo dramático es un mero pasatiempo que no pasa del nivel de la broma musical –como por ejemplo en el caso de Kagel. Si fueron las nuevas perspectivas que la “música concreta” abrió a la composición lo que dio lugar a violentos debates acerca de la relación entre la estética musical y la realidad, no tendría por qué resultar extraño que también influyesen en las discusiones sobre el desarrollo de los principios del serialismo. Así pues, desde bastante pronto se trató de cuestionar si el serialismo era un método radicalmente nuevo, gracias al cual se esperaba insuflar nueva vida al viejo ideal burgués de música “absoluta” e “independiente”, o si toda la música –y con ella también la serial– tendía a convertirse en un arte realista. Evidentemente, “realista” no sólo en tanto que reflejo puramente afirmativo, y por tanto pasivo, de una realidad en cualquier caso buena por naturaleza, sino también como parte de un proceso histórico total.

Si anteriormente he calificado el serialismo como la capacidad compositiva de controlar globalmente determinados parámetros, ahora podría añadir a esta definición la pregunta: ¿por qué y, en el fondo, con qué fin? Ciertamente es que los parámetros no son objetos. Al fin y al cabo son valores de análisis, propiedades de entidades materiales. El “rojo” en sí mismo no existe, el “forte”, “piano”, “alto” o “bajo” tampoco. El propio concepto de parámetro encierra ya la referencia a la materia, a la realidad, por muy abstracta que ésta sea, como en el caso de sonidos o vibraciones del aire. Más aún: cada una de las propiedades musicales provoca connotaciones y asociaciones que el compositor no puede preestablecer (pues para ello tendría que serializar a sus propios oyentes), pero que tampoco puede eludir. Sea o no consciente de ello, siempre tendrá que plantearse cómo y dentro de qué concepto dramático encuadra sus parámetros.

En este aspecto resulta interesante dar unas breves pinceladas acerca de algunos aspectos de la dramaturgia serial. Estos aspectos pueden definirse como: serie, *continuum* y forma abierta. La serie misma ya se basa en un *continuum* convencional; para ser exactos el de la escala cromática que se mueve en pequeños pasos desde un extremo al otro –de un tono más

grave al más agudo-. Si observamos los primeros escritos de Stockhausen vemos que en aquel momento también su organización serial partía de la perspectiva de este *continuum*. A menudo habla de la existencia de un *continuum* entre los valores extremos de “blanco” y “negro”. Desde el punto de vista lingüístico esto significa que Stockhausen piensa en parejas de oposición, con pleno conocimiento de que, de no ser así, el procedimiento entero sólo daría lugar en mayor medida a una música insulsa y gris. Musicalmente, diríamos que Stockhausen piensa en contrastes y que los métodos seriales le sirven de ayuda para mediar entre esos contrastes del modo más diferenciador posible.

Stockhausen confunde este procedimiento dualista –en el fondo barroco– con la dialéctica, que es algo totalmente distinto. La dialéctica es la forma de ser contradictoria en sí, que justifica su propia dinámica, su propio transformarse en otra cosa. El contraste es la diferencia entre elementos o propiedades, y, cuando Stockhausen convierte este término en la piedra angular de su dramaturgia serial, en cierto modo incorpora a la música una parte del mundo exterior. La cuestión es cómo llega a suceder esto. Mientras que, en el caso de Nono, se incluían en la estructura musical elementos del mundo exterior, bien como símbolos o como referentes, de modo que surgiesen diferencias entre la realidad y la estructura –como acabo de describir–, para el joven Stockhausen estas diferencias seguían siendo ante todo puramente inmanentes: diferencias entre propiedades del sonido. Claro que, desde el momento en que Stockhausen se decide a referirse explícitamente al mundo exterior (desde el *Gesang der Junglinge*) se le debe formular la misma pregunta que a Nono: ¿qué? y ¿por qué? y ¿cómo? Si el concepto del *continuum* en el fondo no es más que el “mostrario” de todos los valores disponibles, el de serie tampoco se referiría más que a un modo de posibilidades de decisión. Si dentro del concepto de serie incluimos también sus formas de transposición y permutación, el número de posibilidades se eleva de manera tan drástica que el compositor va a verse obligado a tomar otras decisiones previas, es decir a excluir desde un principio todo un conjunto gigantesco de posibilidades de decisión. Una composición que quisiera agotar todas las posibilidades, por ejemplo, de cuatro series primarias (altura, duración, intensidad y timbre) duraría hasta el fin de los tiempos; ni siquiera podría, por tanto, ser compuesta por el hombre, y menos aún escuchada.

Como saben, la bibliografía musical de los últimos 50 años abunda en eruditas técnicas sobre la transposición de series, su transformación, rotación, reflexión, transposición y demás, y estos artículos presumen un alto grado de especialización científica. En el fondo sus autores no hacen más que describir aquellas decisiones previas que han tomado y a las que, en su cerrazón, confieren validez universal, como si fuesen la “clave de la composición serial”. Dado, pues, que la “serie” no acaba de ser un método práctico para la estructuración del



material, ya se aprecia desde el comienzo que los compositores “serialistas” que siguen insistiendo en su concepto deben hacerla regresar a una condición de modo, es decir de una constelación de material cuyos elementos son susceptibles de una utilización (relativamente) libre. Esta tendencia se observa en Boulez, empieza a predominar en Berio y también está presente en Stockhausen, quien, con el fin de diferenciarse de otros, habla de composición “formulista” para, en realidad, acabar permutando unas estructuras seriales de lo más simple hasta que el sol salga de noche.

Antes de que este proceso de reducción llegara a consolidarse históricamente, la música serialista más temprana avanzaba a toda velocidad, aunque por caminos inciertos, a saber, por aquellos de las formas “móviles” o “variables”, considerados como formas “abiertas” porque en ellas las decisiones estructurales eran delegadas a instancias (la casualidad, los intérpretes, etc.) que imposibilitaban, al menos al compositor, prever sus consecuencias estructurales. Esto significa que el “grado de información”, la cantidad de posibilidades de elección crecía prácticamente hasta el infinito, y que el “mensaje” musical llegaba casi hasta el punto cero absoluto, al estado de entropía total.

Tal vez el paso por este camino secundario fuera históricamente necesario: también en épocas anteriores de la historia de la música se experimentaron formas de materiales y estructuras musicales hasta el límite de sus posibilidades articulatorias antes de que pudiera tomarse conciencia de su relevancia o irrelevancia. Piénsese en los hipercromatismos del *ars subtilior*, al que luego siguieron Ciconia o Dufay, piénsese en las tentativas –a veces hasta el hastío– del esquema cadencial (por ejemplo en tiempos de la Escuela de Mannheim). También la cromatización que, desde el *Tristán* de Wagner floreció con todo arrebato, llegó a alcanzar un grado de saturación total hacia finales del siglo pasado, y no dio ningún paso adelante hasta la época del expresionismo, en las *Piezas para piano op. 11* de Schönberg, por ejemplo.

La entropía no sólo es una etapa de transición importante. Ella misma es la condición necesaria para el surgimiento de estructuras musicales nuevas. En comparación con aquellos ejemplos históricos se da, sin embargo, una diferencia esencial con la entropía serial de la erróneamente llamada “forma abierta”: en ésta última claramente se había agotado el concepto inicial de serialismo, lo cual obedece a una razón teórica. En todos los ejemplos mencionados se da una diferencia entre el material disponible y el material pragmático. Disponible estaba desde la Edad Media el total cromático, si bien sólo se utilizaban escalas modales o, posteriormente, tonalidades diatónicas. Esto significaba que los compositores tenían a su disposición un “terreno sin labrar” al que podían acudir cuando las necesidades constructivas o expresivas lo requiriesen. Finalmente se acabó configurando una especie de término medio

entre el material modal estándar y el cromatismo que cualitativamente significaba algo del todo nuevo: la tonalidad, que contenía elementos de ambos. Pero a diferencia de esto, la serie cromática (en tanto que material pragmático) es idéntica al material disponible, y ya no quedan salidas alternativas hacia parajes exóticos. Hasta la sensible ha perdido su fuerza de "atracción erótica".

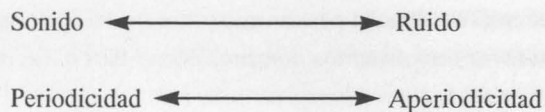
Así pues, si esta total disponibilidad sobre cualquier material ha aumentado la "información", las posibilidades de elección, hasta el infinito, entonces sólo quedarían como perspectivas tres opciones: a) volver al viejo sistema (es decir, a la tonalidad), lo cual resulta bastante poco interesante desde el punto de vista artístico, y es estéticamente cuestionable; b) crear un nuevo campo, más amplio aún, de posibilidades disponibles, por ejemplo utilizando cuartos, sextos y octavos de tono, con lo que el problema del exceso de posibilidades de elección se traslada pero no se soluciona (todos los intentos en esta dirección se han quedado en lo anecdótico, puesto que con ellos no se ha conseguido otorgar a la escala cromática las propiedades que en su día tuviera la escala diatónica); c) experimentar la situación hasta el fin de la entropía, que es precisamente lo que sucedió en la época de dichas "formas abiertas". La pregunta sigue sobre la mesa: ¿y después qué? Cuando el serialismo derivó en lo estático (en lo aleatorio, estocástico, etc.) hubiera sido necesario su aniquilación para poder avanzar siquiera un paso.

Es del todo evidente que también este camino ha sido muy discutido. En primera instancia, ha conducido a una retonalización de la música. Desde comienzos de los años 60 empieza a perfilarse el primer paso hacia ella, con lo que se puede denominar "técnica de las citas", que se basaba en el uso de citas, casi siempre tonales, sin que se pudiera desarrollar para su integración estructural o dramática ningún método serial que no condujese a espacios comunes de deformación lúdico-humorística (Kagel, Schnittke y otros), al exorcismo místico (Stockhausen, con *Beethausen=Stockhoven*; posteriormente también Lachenmann y Schnebel), a la reconciliación con formas de recepción ya establecidas (Berio) o al holismo histórico-filosófico (Zimmermann, Pousseur).

El segundo paso fue aún más radical: se alejó del serialismo de manera polémica y se articuló en la *minimal music* americana, en la Nueva Simplicidad neo-romántica alemana o -en el país de los zuecos de madera, los molinos movidos por el viento y los saquitos de dinero calvinistas nada es de extrañar- en un retorno a Stravinsky, que, dando este rodeo, finalmente consigue infiltrarse incluso en la Escuela de Viena y sus consecuencias. El tercer paso trajo consigo la satisfacción de aquella pasión neo-tonal que tiene como modelo psicológico la regresión infantil. A su favor encontramos nombres como Pärt o Taverner.

En las tres fases de este movimiento “vade retro, serialismo” llama la atención que ninguna de ellas intenta volver a emplazar la tonalidad (o sus elementos) dentro de un marco funcional apropiado. Pero cuando se carecía de una sintaxis generativa se recurría al material de la época tonal por las buenas, con lo que no fueron pequeñas las dosis de oportunismo e instinto mercantil. Al final de este proceso se encuentran, por ejemplo, aquellas penosas parodias musicales de *Lieder* románticos de Brahms o, recientemente, de Schubert, que –como en el caso de Kagel, Schnebel o Zender– afirman haber descubierto facetas ocultas de la correspondiente música, y que en realidad no son sino una vuelta a *Pulcinella* o, en el peor de los casos, las *Bachianas Brasileiras*. De ahí al método de reciclaje de la música *techo* de baile sólo queda un paso. De hecho, fue justo aquí donde tuvo lugar aquella cosificación a la que de modo tan vehemente se resistió el serialismo. La resistencia a la vuelta atrás hacia modelos de comportamiento viejos y desgastados fue precisamente el núcleo de sus reflexiones estéticas. Volviendo a Stockhausen; por más que éste se empeñe en afirmar que en sus óperas todo deriva de una super-fórmula serialista, no se ha expuesto en menor medida que las ya mencionadas corrientes y los compositores del mismo rango a una cosificación, cuyos primeros síntomas ya podían oírse en la *Mikrophonie II* (1964-65), donde establece ciertos destellos de sus antiguas composiciones como material de fondo de una nueva obra. En su *Licht-Zyklus*, de hecho, se dan la mano técnicas “neo-neo-modales” e intentos cripto-tonales de estabilización, precisamente porque en permutaciones infinitas se van alineando células motívicamente pequeñas. Finalmente resulta un amasijo entre *ostinato* y salmodia que lo que, en efecto, no consigue recrear es el despliegue del universo de fuerzas de aquel *continuum* que tan importante papel desempeñase aún en la estética del joven Stockhausen.

Como no hay dos sin tres, parece ser que de hecho ha sido la caja de música de Stravinsky la que ha salido vencedora sobre todas las tendencias de ampliación del horizonte espiritual en la música moderna. Podría pensarse pues en una cuarta alternativa, que destaca muy claramente y que también hace mucho se configuró de modo “subcutáneo” y en el más pleno silencio. Esta alternativa enlaza con uno de los ideales, ya difuntos, de la “Klangkomposition” que ya mencioné en relación con el serialismo. Si volvemos a fijarnos en la esencia del determinante ensayo de Stockhausen *Cómo pasa el tiempo*, en el fondo llegamos a la conclusión de que Stockhausen establece un vínculo muy estrecho entre dos parámetros y examina su interdependencia:



La categoría de “sonido”, pues, no se amplía en la dirección de valores escalísticos menores (y con mayor número de posibilidades de elección/entropía), sino en la dirección del ruido. De cierta manera, la pareja de parámetros periodicidad-aperiodicidad es equivalente a la primera pareja en el macronivel del ritmo, con lo que se posibilita la composición de numerosas transiciones entre ambos extremos, y el ritmo recupera una función estética independiente. Lo significativo de este concepto es fácil de explicar: “ruido”, “periodicidad” y “aperiodicidad” no son incorporados en el proceso compositivo como objetos, sino que surgen del proceso mismo a modo de emanaciones sensoriales. Son pues funciones de un proceso y no “piezas fijas” de una construcción, que simplemente habrían sido impuestas como elementos heterogéneos de dicho proceso. Por supuesto, no se trata de adoptar el modelo de los “grupos” al pie de la letra. Es importante llamar la atención sobre el hecho de que la concepción metodológica esencial únicamente puede llevarse a la práctica mediante la técnica serial, ya sea en una u otra dirección. Sin las técnicas seriales, el ideal de *Klangkomposition* no es viable, porque requiere una organización metódica específica de cada mínimo paso o diferencia. El tipo de *Klangkomposition* al que nos referimos media entre los conceptos de “sonido” y “estructura”, y esto es precisamente lo que ya apuntaba Varèse como ideal del sonido como proceso musical. Una idea similar se puede apreciar en el concepto “estocástico” de Xenakis, que puede considerarse como una ampliación del serialismo en tanto que toma como punto de partida de las estrategias compositivas la complejidad del sonido, que igualmente deriva de la composición de las interdependencias entre los parámetros mencionados.

Después de todos los comentarios que he hecho sobre las tendencias regresivas de los últimos 20 años, no va resultar nada sorprendente que también en el campo de la *Klangkomposition* se extendiera la tendencia a la cosificación. Esto ya comenzó con compositores de los años 60 -como Penderecki, por ejemplo- que repartían sonidos “*ready-made*” por sus partituras como si fueran categorías prefabricadas de una técnica de pintura al fresco. Desde el punto de vista teórico, esta cosificación se manifiesta por primera vez en el caso del compositor alemán Lachenmann, que en 1966 intentó elaborar una categorización de los “tipos de sonidos de la nueva música”.<sup>4</sup> Un intento totalmente esquemático y que por ello pasa totalmente de largo ante el verdadero problema. Lachenmann describe cinco tipos que pretenden ser aplicables a la *Klangkomposition* como una especie de “teorema” de Schenker: 1) El sonido cadencial, que se extingue “de manera natural” (o recreado artificialmente); 2) el sonido de color, cuyo timbre es independiente de su duración; 3) el sonido fluctuante, que presenta movimientos internos y oscilaciones; 4) el sonido-textura, es decir el que podría

4. Helmut Lachenmann: *Klangtypen der Neuen Musik*, en *Klangtypen der Neuen Musik: Musik als existentielle Erfahrung*; Wiesbaden, 1996; pág. 1 y ss.

considerarse como un paisaje sonoro de componentes arbitrariamente configurados; 5) el sonido estructural, en el cual la configuración de sus diferentes componentes obedece a unos criterios de selección conscientes.

No me interesan tanto las deficiencias lógicas de esta catalogación, que más tiene que ver con las ansias de sistematización de un profesor de composición de provincias que con la realidad. Todo lo más se podría decir al respecto que los 5 sonidos son “estructurales” por naturaleza o, al contrario: que el único sonido relevante para la composición es el sonido “estructural”. También podría llamarse la atención sobre el hecho de que estos tipos de sonidos –quizás con excepción del que denomina “sonido-textura”– no son en lo más mínimo específicos de la “nueva música” (el mismo Lachenmann pone ejemplos musicales del clasicismo y el romanticismo), aparte de que la nueva música tampoco se puede explicar sólo en función de esos 5 modelos básicos. Me interesa otro problema, que por cierto ya surge en las propias anotaciones de Lachenmann, cuando establece la diferenciación entre *Klangkomposition* (composición mediante sonidos no afinados) y *Klangfarbenkomposition* (composición en función del timbre). De ésta última afirma que se refiere a sonidos estacionarios, los cuales –como en el caso de Penderecki– se comprenden rápidamente y que después no aportan nada nuevo. Evidentemente, a lo que se refiere es a la diferencia entre, por una parte, los sonidos no-estacionarios, susceptibles de evolución, y los sonidos estacionarios. Ambos son, por supuesto y como desde muy pronto demostró la música electrónica, resultado de la *Klangkomposition*.

Adonde realmente quiere llegar la oposición recalca por Lachenmann, cosa que no consigue, es a esclarecer la diferencia –mucho más importante– entre “composición de sonidos” y “disposición de sonidos”; o dicho de modo más radical: la mera “exposición de sonidos”. Con estos dos términos, ya en los años 60 se separaron los caminos no sólo en la música instrumental, sino también en las más diversas formas de música electroacústica. Cuanto más se orientaba la música instrumental hacia las manifestaciones de la electrónica, cuanto más se concentraba –bien en sus formas de “teatro instrumental” o en su orientación hacia la estética de Cage– en producir sonidos particularmente similares al ruido, más deprisa se tendía a a clasificar estos sonidos en algún tipo de “catálogos” con el fin de asimilarlos consecuentemente dentro de otras disposiciones compositivas. Este procedimiento de “rellenar” un parámetro con datos procedentes de otro recuerda mucho a las formas iniciales del serialismo, donde los parámetros se organizaban de modo respectivamente paralelo. Algo hay también de aquella ingenua concepción de la primera música electroacústica que partía de la idea de que el universo de sonidos “nuevos” es infinito. Esto ha demostrado ser una mera ilusión, y tanto la búsqueda de sonidos supuestamente “nuevos” o al menos inusuales, como las catalogaciones pre-

vias a la composición, se han convertido en un fin en sí mismo a lo largo de las décadas, olvidando que la “novedad” de un sonido radica en las configuraciones que con él se componen, es decir, en el modo específico de articular con él un proceso musical. En cuanto deja de tenerse en cuenta esto, empiezan a surgir dificultades que desembocan en la escisión entre el sonido y el gesto estructural. Se da entonces el mismo problema que el que he mencionado en relación a la *composición mediante citas*, o sea el de la integración de “material ajeno” dentro de la estructura. Igualmente también se podría entonces argumentar aquí que se trata de un recurso de “distanciamiento”, y que a través de ello se rompen las expectativas acostumbradas del oyente, reactivándose así el propio acto de escuchar.

Helmut Lachenmann definió una vez su música como “música instrumental concreta”. En la totalidad de la argumentación sigue habiendo bastantes defectos puesto que, como sabemos, el término “distanciamiento” procede de Bertolt Brecht y, por tanto, se basa en las implicaciones semánticas de una obra literaria. Dado que la música –siempre que no trabaje con cantos de pájaros, sonidos de trenes o bocinas de coches, como la antigua música concreta– no conoce significado alguno, es decir ninguna circunstancia concreta a la que referirse, el principio de distanciamiento recae sobre el proceso normal de creación de márgenes de habituación. Tendría pues que desarrollarse, dentro de la propia composición, una relación dialéctica entre el elemento distanciador (aquel que produce el distanciamiento) y el elemento a distanciar (aquel que resulta distanciado). Si esto no se da, entonces el proceso entero se queda en lo puramente anecdótico y corre el riesgo de acelerar la creación de expectativas desembocando precisamente en aquellos clichés y gestos huecos que las técnicas de distanciamiento tratan de eliminar.

Cuando la disonancia –por poner un ejemplo clásico– ha dejado de doler, no queda más que la composición. En el caso de Brecht, el distanciamiento no sólo tiene un efecto en la exposición de “situaciones de tensión problemáticas” (U. Eco), sino también en su presentación distanciada. Mientras que el distanciamiento es aquí un principio dramático, en la música no pasa de ser un principio de contraste. Esto requiere sin embargo una mediación compositiva, que precisamente no se da en las composiciones, donde el material ajeno es expuesto a modo de monolito. No es casualidad que la denominada “composición tímbrica” se manifieste desde un principio como “anti-serialista” –como por ejemplo en el caso de Ligeti o Penderecki– y que siga haciéndolo incluso en nuestros días con Lachenmann y otros de su misma escuela.

Lachenmann, que admite no tener “miedo al contacto” con la “regresión manifiesta”, porque “ha comprendido la dialéctica de progreso y regresión”, también despotrica contra la “credulidad progresista en la fidelidad eterna a un dogmatismo serial-estructural, que de

nuevo cultiva el viejo rigorismo sistematizado en parámetros, consecuencia de la organización sintácticamente ciega de un pensamiento normativizado, como si fuera la única virtud con verdaderas perspectivas de futuro para la composición (...), y que evidentemente espera (...) que la torre de marfil que ella misma ha conseguido erigir gracias a su fascinación por el tecnicismo recupere su carácter de monumento artístico de interés para los turistas de la sociedad".<sup>5</sup>

Es una pena que no diga a quién se dirige semejante filípica. También resultaría difícil dar un solo nombre. Si un compositor se escuda en la dialéctica de progreso y regresión como pretexto para justificar su tendencia a la regresión, es él mismo quien rebaja la "torre de marfil" hasta el nivel de lo vulgar. Tampoco sirve de gran ayuda el que demuestre cierto "respeto" hacia el serialismo. Quien por una parte postula el "sonido estructural" a la vez que ataca el "dogmatismo estructural" olvida que no existe la música culta sin estructura y que una *Klangkomposition* que pretenda abstenerse de la integración estructural del nuevo material no va a llegar más allá del pastiche, del arreglo de sonidos ajenos, que mañana ya serán habituales. El principio de incremento provocativo de la irritación que en ello se oculta es el principio de la música *pop* más reciente: lo que hoy nos abofetea y nos provoca, mañana será objeto de consumo masificado. Es por eso que la música serial se encuentra dentro de la tradición de música culta europea, porque -según el joven Stockhausen- "quiere ser ella misma quien componga el sonido."

El "rigorismo sistematizado en parámetros", tan vituperado por Lachenmann, es la esencia del serialismo desarrollado, pues cualquiera que haya estado, al menos una vez, en un estudio de música electroacústica sabe que el control de los parámetros lo es todo en la producción del sonido. Los principios de la *Klangkomposition* llevan a la música instrumental a su fin y va a acabar cediendo ante la *terza prattica* de la música electroacústica, por muy convencido que esté de que esta *terza prattica* va a durar tanto como la música vocal de la edad media frente a la música instrumental de la era burguesa.

Tampoco me interesa demasiado ponerme a discutir sobre la cantidad de cosas que se podrían componer. Lo que realmente me importa es dejar claro dentro de qué principios compositivos se encontrarán perspectivas estéticas de futuro. Seguro que no se van a encontrar siguiendo el sistema de "el mismo perro con otro collar", como sucede constantemente en nuestros días. Cada época ha desarrollado sus propias concepciones del sonido y sus correspondientes sistemas de composición: La edad media ordenaba su visión melódica y horizontal del mundo en estructuras "modales"; la era burguesa desarrolló la verticalidad de la tonalidad creando así el concepto de perspectiva musical. A la melodía se le añadió la armo-

5. H. Lachenmann, *Zum Problem des Strukturalismus*; pág. 85.

nía. Ahora le ha llegado el turno al sonido y su composición requiere un método propio. La única posibilidad -haciendo justicia al carácter físico del sonido desde un punto de vista compositivo- es el control de los parámetros dentro de la composición: es decir, el serialismo. La gran línea divisoria se encuentra pues entre una composición con sonidos -que se da tanto en el plano vocal como en el instrumental- y una *Klangkomposition*, cuyo campo -pienso- no sólo ofrece a la composición futura nuevas perspectivas sino también la creación de nuevas experiencias sensoriales.

He intentado esclarecer algunos de los aspectos del serialismo que se han revelado como momentos esenciales a lo largo de su evolución. Todos ellos pueden remitirse a la categoría central de la *Klangkomposition*, es decir, a la explotación de los micro-ámbitos del mundo sonoro con fines compositivos. Los demás aspectos que se han nombrado están en función de este momento central: el del control de los parámetros, así como el de la nueva concepción del espacio musical. Si bien todos estos aspectos ya estaban presentes en el pensamiento serial desde el primer momento, a lo largo del tiempo se han desarrollado de modo contradictorio, y en parte se han visto ahogados por estas contradicciones. Las contradicciones de este tipo acaban dando la razón a quienes condenan el principio entero. A esto se opone la idea de que jamás se ha conseguido una renovación fundamental del pensamiento musical en una sola generación. La tonalidad necesitó aproximadamente 200 años hasta alcanzar su desarrollo total -con la Escuela de Viena-. Lo que he calificado de "utopías" en relación con el serialismo no es otra cosa que el conjunto fundamental de sus perspectivas de desarrollo.

Resultaría asombroso si éstas no se desarrollaran de manera contradictoria, pues precisamente en nuestro tiempo se enfrentan a grandes fuerzas conservadoras y regresivas -no sólo dentro de la sociedad, sino también en la propia música-. Dichas fuerzas cuentan sistemáticamente con un potencial económico junto con sus correspondientes aparatos propagandísticos. No obstante es imposible pasar de largo ante las perspectivas de desarrollo citadas, y la historia de los movimientos antiserialistas de las últimas décadas ha dejado claro que, si bien el cerrarse en banda ante estos desarrollos hace más sencilla la composición y sus productos más fáciles de vender, también conlleva la regresión ininterrumpida hacia viejos modelos de comportamiento. Sirva de aviso a los críticos que aún siguen hablando del "rigorismo serialista", la "composición cerebral" o la "música matemática", que estos argumentos son tan viejos como la música misma. Se les podría replicar con la cita de Miguel Angel: "no se pinta con el pincel sino con la mente".

Es evidente que todo lo que expuesto no puede cumplirse en un día ni tampoco en una generación. También la composición es un proceso histórico abierto, con todo el "ensayo y error" que conlleva. Así que tengan la bondad de no preguntarme cuáles son las reglas



que deben conocerse para contribuir a este proceso: no las hay. Sólo existe el objetivo, ya abierto de por sí, de romper con los espacios cerrados burgueses y sus derivados musicales. Los caminos para llegar son múltiples y, dado que “lo serial” no es un sistema sino un método flexible, permanece abierto a todos ellos. “No sólo debería hacerse una revolución, sino también soñarla”, dijo una vez el joven Boulez. Será misión del tercer milenio hacer que se cumplan estos sueños perdidos para que nuevos sueños puedan brotar a partir de ellos. Hay que liberarse del lastre de las hipotecas sociales y compositivas que los asola en la actualidad como la más negra pesadilla de estancamiento. Sólo esto sería ya un acto magnífico, comparable a derribar un muro –en palabras de Walter Benjamin–, no por las ruinas que deja sino por el camino que se abre entre ellas. Calcular “lo serial” es de lo más simple y poco interesante. Soñar con sus perspectivas sólo será fascinante cuando seamos capaces de racionalizar estos sueños, de hacerlos disponibles para la composición. Para eso estamos los compositores, y hoy contestaría yo a Boulez que “no sólo se debe soñar una revolución, sino también hacerla.” ■

[Conferencia pronunciada en Alcalá de Henares el 17 de noviembre de 1997]

Traducción : Isabel García Adáñez

MÚSICA DIDÁCTICA S. L.  
Fuentes, 6  
Tel y Fax: 541 62 80  
28013 MADRID

Francisco Calés Otero  
**TRATADO DE CONTRAPUNTO**  
I. CONTRAPUNTO SEVERO

Luis García Vegas  
**PIANO COMPLEMENTARIO**  
PRIMER CURSO

F. Sor  
**F. SOR**  
25 ESTUDIOS PARA GUITARRA  
OP. 60

G. Valerio  
**G. VALERIO**  
15 DUOS PARA GUITARRA

TABLAS DE REALIZACIÓN  
PARTE TEÓRICA

PIANO COMPLEMENTARIO  
PRIMER CURSO

25 ESTUDIOS PARA GUITARRA OP. 60

15 DUOS PARA GUITARRA