
SOBRE EL ELEMENTO DEL AZAR EN LA MÚSICA

ABOUT THE RANDOM ELEMENT IN MUSIC

Witold Lutosławski

Entre 1958 y 1961 escribí tres *Postludios* para orquesta sinfónica. La denominación de estas obras fue resultado de una profunda reflexión. Tomé la palabra “postludio” en el sentido de algo que ha llegado a su fin, pues esta idea está presente en dichas composiciones. Los *Postludios* para orquesta sinfónica son los últimos trabajos en los que todavía no había aplicado el elemento del azar. Este elemento ha jugado un papel primordial en todo lo que he escrito después de ellos. La exploración que he efectuado en la tercera de las piezas de este tipo, mi *Cuarteto de Cuerda*, me ha proporcionado la adecuada oportunidad de investigar esta transformación, que ha sido decisiva para mi sistema de componer y para formular algunas observaciones generales sobre el asunto del azar en la música.

El fenómeno que me ocupa no es de ninguna manera sencillo y no se plantea de una forma tan clara como para ser completamente aceptado o rechazado. Cabría, dentro de lo posible, definir la estética y, hasta cierto grado, la actitud filosófica de un compositor en relación a su trabajo a partir del papel que asigna al azar en su obra. Sostengo la opinión de que, frente a los más radicales, que consideran al azar como el verdadero creador de las obras y al cual circunscriben su propio papel, cabe organizar las circunstancias dentro de las cuales el azar se convierte en un fenómeno que puede plasmarse en un auténtico resultado sonoro. Aquí el compositor solamente es el iniciador de una interacción, la cual juega a sí misma por sí misma cuando pasa, en el curso posterior, a través de una serie de operaciones azarosas. De ello se estima, naturalmente, que el resultado sonoro solo se puede predeterminar dentro de un ámbito limitado. Sin embargo, nada es completamente imprevisible. Podemos decir con absoluta seguridad que la *Cuarta Sinfonía* de Brahms no es, en ningún caso, producto de operaciones azarosas. Para abundar en la dimensión negativa de la observación que acabamos de hacer, podemos ir un paso más lejos y decir que la mayoría de las obras neoclásicas no pueden ser producto de operaciones de azar. Si queremos ser aún más audaces, podemos atrevernos a decir que las operaciones azarosas conducen a resultados sonoros que, ciertamente, poseen un estilo propio.

• Lutosławski, Witold, “Über das Element des Zufalls in der Musik”, *Melos*, n.º 36, 1969/11, pp. 457-460. Publicamos este artículo, traducido al castellano, gracias a la atenta autorización de la editorial SCHOTT-MUSIC (Mainz, Alemania).

A pesar de que el compositor que escriba de esta manera nunca elimina completamente su presencia de la obra, y aunque el resultado de su acción no es completamente impredecible, entiendo su actitud como la más radical. Fue esta actitud la que John Cage tenía en mente cuando escribió: “La interpretación de una composición indeterminada no puede ser concebida como un objeto de duración determinada”. El mismo Cage define el proceso de realización de este tipo de composición como “el no-conocer algo que todavía no-ha-sucedido”. Sobre este mismo tema escribió Luigi Nono, muy sarcástico: “Manejar el azar como una fuente de conocimiento solo puede ser un método para aquella gente que tiene miedo de sus propias decisiones y de la libertad que es condición para poder tomarlas”. Pierre Boulez describe esta actitud como una concesión al orientalismo que “enmascara las debilidades fundamentales de cierta técnica compositiva y que podría representar una defensa frente a la pérdida de inspiración, una huida hacia un insidioso veneno que mata hasta la última semilla de actividad artística”. Tras leer unas cuantas de mis palabras acerca de la aleatoriedad, recogidas en una entrevista publicada por el *New York Times*, cierto músico americano debía de pensar únicamente en este aspecto cuando escribió que yo había manifestado que “la música aleatoria es la antítesis de la forma, una amorfa disposición de la negación del hacer artístico”.

Nada me es más ajeno que condenar un método de composición por defender un principio que, además, he aceptado con antelación. Un principio, un método de composición o una postura artística sobre un problema determinado solo puede ser defendido o atacado de una manera: sobre la base de la obra misma. Desgraciadamente, este criterio no tiene ningún valor objetivo, de igual modo que no tiene un valor objetivo el juicio sobre una creación artística.

Así, cuando me opongo al punto de vista expuesto anteriormente que convierte el papel del azar en un agente que juega un papel crucial en la obra de arte, lo hago por motivos completamente diferentes a los que Nono, Boulez o mi lector americano sostienen sobre esta cuestión. La opinión que repiten no me interesa porque, sencillamente, no consigo ver en ella nada que pueda ayudarme a encontrar, ni de lejos, lo que estoy buscando. No estoy interesado en evadir la responsabilidad sobre mis trabajos, ni siquiera en parte. No estoy interesado en una música que esté completamente determinada por el azar. Quiero que mi obra muestre lo que yo mismo he creado, y quiero que sea una expresión que se pueda transmitir a los demás.

La aleatoriedad “absoluta” en la que aquí estoy pensando no es, por lo tanto, un método útil en mi trabajo como compositor.

Este es también el caso de otro tipo de música aleatoria, que suelo llamar “aleatoriedad de la forma”. Su principal fórmula consiste en dar completa libertad al intérprete para establecer el orden en que presenta a los oyentes los elementos formales escritos por el autor. Este proceso puede compararse con el diseño de módulos arquitectónicos que cada cliente pueda montar a discreción, de acuerdo a sus necesidades y a su fantasía. Este método testimonia la renuencia del compositor a permitir nuevas repeticiones más que una concesión al azar. Pero, ¿cumplirá este trabajo su objetivo?

¿Asegura de veras la individualidad de todas las versiones posibles de una obra así compuesta? Me sería difícil responder a esta pregunta, pues aún no tengo experiencia en este terreno como compositor. Ello no ha de sorprender, ya que no siento ninguna especial aversión contra la repetición, ni siquiera dentro de los límites de una misma obra. No me parece que este método tenga nada nuevo y tampoco percibo en él nada especialmente emocionante, ya que no estoy particularmente interesado en cada una de las 24 (!) posibles interpretaciones de una sucesiva ejecución de los *24 Préludes* de Chopin. El deseo de un compositor de que cada interpretación de su obra sea diferente, sería finalmente comprensible si la hubiera escrito en una isla desierta y él fuera el único oyente. En la mayoría de los casos esto no es así, y a mí me parece mucho más natural que lo escrito responda al público y satisfaga el impulso incesante que cada compositor siente de crear más y más nuevas obras. ¿Acaso el mecanismo creativo no depende de esto, entre otras cosas?

Ya es hora de que por fin defina cual es el sistema de aleatoriedad que empleo en mi trabajo compositivo desde hace un buen número de años. Quiero llamar a esta aleatoriedad “limitada” o “aleatoriedad de la textura”. Para describir brevemente este fenómeno, puedo citar aquí la conocida definición de Mayer-Eppler: “Llamamos aleatorios a aquellos procesos cuyo transcurso se define en general, dejando los detalles para el azar”. Una música así definida pertenece, sin duda alguna, a las convenciones y tradiciones típicas de Europa.

Más aún, una obra musical es algo que, en primer lugar, ya ocurrió. No es un estado. La definición de John Cage sobre esta propiedad es muy acertada: “Los aspectos de la forma, que podemos considerar como una convención importante de la música europea, se manifiestan, por ejemplo, en la representación de la totalidad, así como la construcción de un movimiento, con un comienzo, un centro y una sección final, que tiene un carácter más progresista que estático”.

La introducción del elemento azaroso en la música no necesita cambiar necesariamente su carácter para comprenderse. Este es el caso cuando el espacio en el que opera el azar ha sido suficientemente delimitado por el autor, cuando no desempeña un papel dominante en la obra y cuando se subordina a un fin último establecido por el compositor, de manera que enriquezca los medios de expresión sin generar eventos sonoros que sorprendan no solo al oyente, sino también el propio autor.

La aleatoriedad así entendida, tal vez, no sea ninguna gran innovación, aunque transforme radicalmente el carácter de la música.

La forma más típica de aleatoriedad “limitada” es la de la interpretación colectiva *ad libitum* en conjuntos instrumentales o vocales. El rasgo más característico de una música, llevada así a la escucha, es la ausencia de una métrica que vincule a todos los participantes de una misma manera. En mi trabajo, esto se circunscribe a aquellos fenómenos dentro de los límites de las respectivas partes que aparecen dentro de una determinada forma musical. Por lo general, las divisiones entre las grandes secciones afectan, de manera común, a todos los intérpretes, es decir, que coinciden en

ellas al mismo tiempo. De esto se deduce que la forma de la obra queda establecida en su totalidad por el compositor a través de la sucesión de esas grandes secciones individuales. La subdivisión de las secciones conectadas en unidades temporales independientes solo acontece en los episodios más cortos del conjunto de la forma. Esto es suficiente, sin embargo, para que la fisonomía rítmica de tal música se distinga significativamente de cualquier otra música. La diferencia de la que hablamos podría compararse con la que existe entre la poesía y la prosa haciendo, naturalmente, una simplificación de gran alcance. En realidad, la estructura de una rítmica colectiva *ad libitum* corresponde a la suma total de las estructuras rítmicas que se producen en las secciones individuales. Esta suma total es un fenómeno mucho más complejo que cualquier estructura polirrítmica que se pueda encontrar en la música tradicional. Por ejemplo, se puede producir por medio de una posible coincidencia de aceleraciones y deceleraciones desiguales en las voces individuales, simultáneas en el transcurso de un pasaje musical. Existen muchas posibilidades. Son el resultado del principio previamente asumido por el compositor. En consecuencia, cada músico toca, dentro de un determinado pasaje temporal, como si estuviera tocando para sí mismo, sin tener que preocuparse de cómo encaja esa acción en relación a las demás voces que producen los otros miembros del conjunto. Con este método, la textura rítmica adquiere una “flexibilidad” que es una característica destacada de esta música y que no se puede producir de ninguna otra manera.

Aquí aparece una pregunta: ¿hasta dónde puede llegar un compositor para mantener el resultado final de todo este procedimiento bajo control? Uno de los rasgos más típicos de esta música, también, es que las decisiones no dependen exclusivamente del compositor, sino que están distribuidas entre muchos intérpretes. El grado de control que el compositor mantiene sobre dicha situación solo puede advertirse, en esa relación, según sus intenciones originales. Esta intención siempre ha supuesto en mis obras un cuadro sonoro estrictamente regulado, cuyos rasgos esenciales han de permanecer intactos a pesar de la utilización del método de interpretación colectiva *ad libitum*. Además, esta imagen debe obtenerse de manera que no se pueda alterar su esencia, definida por determinadas notas o grupos de notas que, en última instancia, no siempre se producen en el mismo orden. Cuando compongo un cuadro sonoro así, debo anticipar desde el principio todas las posibles versiones que puedan nacer de mi modelo. He de construir este modelo de forma que todas las versiones coincidan con mis intenciones. Esto se puede lograr de manera relativamente sencilla. Solo es cuestión de componer una sola versión de un determinado pasaje de la música, que pueda ser valorado como el “menos favorable” respecto a las intenciones iniciales. En otras palabras: de todas las situaciones posibles que pueden surgir de combinaciones de los elementos de mi modelo sonoro, como resultado de la interpretación *ad libitum*, elijo la que produce el resultado que más difiere de mi propósito inicial. Cuando considero la situación “menos favorable” que puede nacer de estos elementos, puedo, si fuera necesario, introducir las correcciones oportunas de manera que, incluso esta situación “menos ventajosa”, aún cumpla con los requisitos deseados. Al proceder de este modo, puedo estar completamente seguro de que todas las demás versiones posibles cumplirán las condiciones establecidas con mayor probabilidad.

Se entiende que las condiciones que ha de cumplir un cuadro sonoro compuesto de esta manera no pueden ser determinadas de forma muy precisa. Además, cuando se compone así, no entran en juego contornos rítmicos muy definidos, pues el más leve cambio de tiempo provoca transformaciones esenciales en la imagen sonora. Los contornos bien definidos pueden aparecer, naturalmente, en secciones determinadas. Sin embargo, se someten a un proceso en el que se nivelan, en parte, como consecuencia del hecho de que los intérpretes no manejen ningún pulso común. Esto crea una textura sonora cuyo principal rasgo es la inestabilidad. Sin embargo, este rasgo no excluye la posibilidad de que aparezcan contornos rítmicos precisos. Uno de los principales objetivos de la interpretación colectiva *ad libitum* consiste en enriquecer el ritmo con elementos de los que la tradición no dispone.

He descrito algunas características de la técnica compositiva que llamo “aleatoriedad limitada”. He intentado mostrar ciertas posibilidades a las cuales nos puede conducir esta técnica en el campo del ritmo. Cómo interpretar una música que ha sido compuesta de tal manera constituye un aspecto completamente diferente del mismo tema. Es fácil prever que este tipo de música plantea a los intérpretes requisitos completamente distintos a los de cualquier otra técnica musical. Como resultado de los muchos años que llevamos acostumbrados a seguir un pulso común para todo el grupo, puede ser que a muchos intérpretes les resulte difícil superar esta condición cuando tienen que hacer música con naturalidad absoluta, sin ningún tipo de inhibiciones y con independencia de lo que ocurre en el mismo momento en el resto de las voces. El intérprete debe aceptar el hecho de que en cada actuación podrá aportar algo nuevo en sus pequeños detalles, y de que lo escuchado en las voces de los otros músicos nunca se repetirá de nuevo en la misma manera. Esto es, simplemente, la consecuencia de que no hay pulso común, lo que conducirá a un cambio de tiempo y, simultáneamente, a un acortamiento o alargamiento de los elementos individuales de la composición.

La interpretación colectiva *ad libitum* también concede a los músicos la oportunidad de explorar todo un conjunto posibilidades, reservadas en la música tradicional para las obras solistas. Tal es el caso, por ejemplo, del *tempo rubato* que, en interpretaciones de conjuntos musicales con un pulso rítmico común, solo se puede experimentar de manera muy limitada. Por el contrario, en el grupo *ad libitum* son posibles todas las variantes de una interpretación en *rubato*. La superposición de diferentes voces en una interpretación, de manera que sean completamente independientes entre sí, es el rasgo característico de la textura que se ha descrito anteriormente.

Las dificultades que se presentan en la interpretación de este tipo de música consisten simplemente en superar ciertos hábitos interpretativos que se remontan a una larga tradición. Estoy convencido (y muchas de mis experiencias personales apoyan esta creencia) de que estas dificultades son mucho menores que aquellas otras surgidas en la interpretación de la música cuando se quiere aplicar una métrica común a todo el conjunto. La concepción colectiva *ad libitum* es, precisamente, la que mejor puede ser vista como una reacción de los compositores-intérpretes contra las demandas,

a menudo absurdas, que han exigido algunos compositores a los ejecutantes en los últimos años. Tales exigencias son el resultado de un enfoque completamente abstracto de la música, concebida exclusivamente como una concatenación de fenómenos acústicos que se producen en el tiempo. Considero que este acercamiento a la música es notoriamente unilateral. Para mí, la música no es una sucesión de fenómenos sonoros, sino una actividad ejecutada por un grupo de seres humanos: los intérpretes de la obra. Cada uno de estos individuos está dotado de posibilidades mucho más ricas que las exigidas en una partitura puramente abstracta.

Yo quisiera fundir el conjunto de los recursos compositivos con la riqueza que ofrece la *psique* del ser humano, del intérprete. Creo que este es un elemento de la sustancia musical apenas empleado hasta hoy y que, hasta hace poco, ha sido casi completamente ignorado. Por otra parte, trae consigo unas nuevas posibilidades que aún siguen siendo completamente desconocidas. Asimismo, no cuento para nada con la capacidad creativa de los intérpretes. En mis obras, no pido que improvisen partes determinadas, aunque sean cortas. Adopto una clara separación entre el rol del compositor y el rol de los intérpretes, y no pienso ceder, ni siquiera de manera parcial, la autoría de la música que he escrito.

En este ensayo me he concentrado, tan solo, en aquellos temas que están directamente relacionados con el transcurso del tiempo, y con las circunstancias que pueden provocar su subdivisión dentro una obra de música en la cual el azar juega un papel efectivo. Si examinamos el asunto desde el punto de vista de la altura de los sonidos, queda claro que la influencia del azar en la disposición sonora es un aspecto igualmente importante. Esta cuestión, que se puede denominar “contrapunto aleatorio”, también ha sido, lógicamente, parte de mis investigaciones. Sin embargo, el tema es demasiado amplio como para abordarlo aquí.

Estos comentarios no son, de ninguna manera, una colección de dogmas ni de principios correspondientes a un proceso que yo haya aceptado. Tampoco hay que interpretarlos para establecer un programa que yo pudiera seguir en el futuro con mis próximos trabajos. Estos comentarios no son más que una crónica fragmentaria de mis actividades como compositor, y solo tienen por objeto describir algunos de los pensamientos que han acompañado mi trabajo durante los últimos años. ¿Tendrán estos pensamientos la importancia que hoy tienen para mí durante mucho más tiempo? ¿Serán objeto de revisiones o cambios, o los abandonaré completamente algún día? Esto no me preocupa. Me siento a gusto si ninguna de estas ideas llega tan lejos como para dominarme en lo más mínimo, para no restringir mi libertad en la búsqueda y realización de todo aquello que, en el futuro, nazca de mi fantasía. ■

[Traducido del alemán para Quodlibet por Víctor Pliego de Andrés].