

Manuel Capetillo

“Música nueva”: búsquedas y encuentros

I

Confundir el procedimiento de “una obra de arte” con el efecto de la obra en quien la percibe, como la impresión de espontaneidad, por ejemplo, puede ser una de las causas que favorecen muy ampliamente la realización de engendros, objetos de admiración para el snobismo en boga. La preocupación de “el artista” por hacer algo más allá de lo que se ha hecho, conduce en muy pocas ocasiones a la creación de la obra maestra, que, siendo de vanguardia al originarse, acaba por ser clásica. Las obras maestras necesariamente tienen sus discípulos; de éstas conviene afirmar que en la mayoría de los casos se aprovechan. Esto último lo digo al observar la música nueva de nuestros días.

Durante 1972 oí algunas obras, tanto por la radio como en salas de conciertos, para las que se empleó el anuncio oral, pronunciado con voz grave, solemne, especializada y comprometida o el anuncio escrito o la explicación “postmortem” en los que los compositores quisieron sin duda manifestar profesionalismo, preocupación verdaderamente artística, comunicación intensa con el público, para lo que emplearon un esfuerzo considerable — me refiero a Héctor Quintanar, a Antonio Cortés y a José Antonio Alcaraz. Me propongo examinar las obras de estos autores, y las de otros compositores que afortunadamente he oído y que sí he gustado.

Uno de los movimientos vanguardistas “más poderosos que sacude a la Europa occidental y a América”, y que yo supongo, y deseo, como algo que se convertirá de inmediato en efímero, en un mal menor finalmente olvidado, es el de la “música aleatoria”, mencionada al principio de este escrito cuando me referí a la “confusión entre el procedimiento y el efecto de una obra”. Dicha confusión pretende abolir un hecho teórico-práctico que existe desde hace no poco tiempo, el cual se enuncia como “la relación entre el contenido y la forma” y separa equivocadamente los dos conceptos, para darnos nada más una forma, “la que quién sabe cómo salga”, forma a la que se quisiera llamar “contenido de la obra de arte y de la vida”.

La música aleatoria es música “activa”, creada en el momento mismo en que se escucha, y quisiera ser a primera vista lo que en las ideas de “espontaneidad” y “comunicación” se esconde más profundamente: a los músicos aleatorios les gustaría hacer “lo libre absoluto” por medio de dos o tres recetas primarias del nivel de las cosas técnicas. Precisamente contra lo que Bach hizo, o contra lo que es el canto gregoriano, esto es, la construcción más rígida, el artificio puro producido enteramente aparte de la realidad, y sin originarse en ésta, y que encierra el sentido oculto de todas y cada una de las cosas, para finalmente comunicárnoslo; digo que contra esa rigidez y ese artificio puro que son “libertad y comunicación de la vida diaria”, la música aleatoria trata de dar directamente esa libertad y esa comunicación. Pero únicamente trata, ya que a la

música aleatoria le sucede lo que a toda obra que no es arte, desde el momento en que reproduce “la vida misma”; lo que se mira en la calle, y que como la vida misma, es un misterio confuso tan abrumador como sin importancia.

Las composiciones que conozco de José Antonio Alcaraz y de Antonio Cortés son aleatorias. Con mayores y menores recursos —flautitas, palos de diversos tamaños, multitud de clavos agrupados, botes y cubetas de plástico y dos o tres voces humanas el primero, y pianos, gongs, xilófonos, cuerdas, metales, percusiones, coros, voces solistas, etc., el segundo— logran mayores y menores efectos sonoros, disparados no se sabe desde dónde ni hacia dónde. Es raro que así como les preocupa el problema técnico de producir efectos sonoros nuevos, no muy nuevos, se preocupen por el problema técnico de destruir la menor posibilidad de una estructura.

Me parece que en las dos obras de Federico Ibarra que he oído ocurre algo distinto: a la preocupación por los efectos sonoros agrega su intención de construir un objeto cuyas partes se correspondan: en *La metamorfosis*, que es música para una interpretación de la obra de Kafka y en *El Unicornio*, sobre todo en la parte llamada “El jardín del Unicornio”, se presiente una lógica interna; la orquesta, las percusiones, los coros, las voces solistas, los narradores, cubren una gama amplia, desde la presencia poderosa de lo terrible, hasta la presencia misteriosa de un ser de un sueño tranquilo y oportuno.

Casualmente encuentro algo relacionado con el aleatorismo y con la idea de estructura. Los *ragas* indios son improvisados, pero no son improvisaciones de última hora; lo que encontré es una explicación que Rajika Puri hace de la danza india, lo que desde luego puede aplicarse a su música: “Hay danzas que se ejecutan en los templos desde hace cinco mil años, y para su aprendizaje existen libros antiquísimos que dan las reglas precisas para su interpretación.” El caso más difundido es el del músico Ravi Shankar: se apartó de la vida común para hacerse discípulo de un monje, hombre buscador de la sabiduría y músico: Shankar, durante siete años, y diez horas diariamente, estudió y practicó música milenaria: cuando hoy improvisa crea una música de estructura ilimitada que ha existido siempre.

II

Debussy, con una disciplina propia de investigador pacientísimo y afortunado, y Ravel, de un modo distinto, relativamente parecido al de Debussy, agotaron esa manera musical que hacia 1900 constituyó una revolución en su sentido de cambio, la primera revolución de una serie que día a día parece acelerarse inútilmente, para dar forma a lo que no es sino revoltoso, desordenado, repetición de lo superficial y vacío que hay en la realidad del mundo. Tiempo después, Olivier Messiaen rescató con un estilo personalísimo

aquella misma manera: los acordes de las *Veinte miradas sobre el niño Jesús* se producen debido a cierta mentalidad impresionista.

De todos los innovadores, desde principios de siglo, muy pocos compositores han quedado para seguirse oyendo, y algunos otros sólo para recordarse como iniciadores, como precursores de lo que otros autores fraguaron satisfactoriamente. Debussy, Stravinsky, y más adelante Messiaen y Stockhausen, pertenecen a los primeros; tal parece que algunas de sus obras serán contemporáneas siempre. Quizás Schönberg pertenezca a los segundos, pues aunque descubrió en su propia música un sistema que se ha querido aplicar artificialmente y sin grandes frutos a lo largo de cincuenta años, mientras diversos vanguardismos han fracasado sucediéndose unos a otros, su música, la de Schönberg, parece que ya ha encontrado su día en la historia, en el pasado. *Wozzeck*, del discípulo de Schönberg, Alban Berg, en cambio, es una obra escénico musical, estructura perfecta y literalmente "expresionante" que conmueve y modifica el ánimo, que hoy, después de cuarenta y siete años, es, si no avanzada para nosotros, sí absolutamente moderna.

Me parece oportuno relacionar el ejemplo que es la obra de Julio Estrada con otra, de Héctor Quintanar, *Mezclas, para sintetizador y orquesta*, o algo parecido de lo que únicamente recuerdo mi desagrado, en cuanto que ambas son música experimental o de búsqueda; lo que ocurre con Estrada, de un modo distinto sucede con Quintanar: están buscando. Obras como las que les oí, perfectamente admisibles en privado y para ser reproducidas a otros investigadores interesados, a mí me dan la impresión de ser aberrantes desde el momento en que sus autores y sus admiradores suponen que los frutos de sus esfuerzos son "obra acabada", en lugar de aceptar que son "experimento" sobre el que se debería seguir trabajando relativamente en secreto. Lo que me sorprende es que tales experimentos pertenezcan a puntos de líneas sobre los que ya se ha avanzado mucho más. ¿Cuáles otras "obras acabadas" electrónicas existen al lado de *El canto de los adolescentes*, que es de 1956? Quizás me equivoque, pero no creo que haya sólo una más. En cierto modo la música electrónica de hoy es muy anterior a la que preparaba la producción de esa "obra maestra" de Stockhausen.

Después de los movimientos revolucionarios "permanentes" —serialismo, electronicismo—, en los que las obras que les dieron prestigio ya son clásicas o se han olvidado, la música continuó buscándose a sí misma en un "nuevo concepto". El desuso y el abuso del ritmo hicieron que éste desapareciera; la melodía fue substituida por la estructura, entendida ésta como cosa matemática, y por el efecto sonoro; y la armonía se modificó substancialmente.

Hace meses compré un disco con música de Iannis Xenakis: *Polytope de Montreal, Medea, Syrmos*. Cuando la oí pensé que yo, que siempre he querido ser músico, o cualquiera, podría crear objetos audibles: basta con producir sonidos previamente imaginados,

The image shows a page of handwritten musical notation. It consists of approximately 18 staves, each representing a different instrument or section of an orchestra. The notation is dense, with many notes, rests, and dynamic markings. Some staves are labeled with instrument abbreviations like 'Fl', 'Cl', 'Fg', 'Cb', 'Vcl', 'Vcl', 'Vcl', 'Cb', 'Tm', 'Perc', 'Vcl', 'Vcl', 'Vcl', 'Cb', 'Tm', 'Perc'. The score includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings like 'f', 'ff', 'pp', 'mp', 'p', 'fz', 'ppp', 'mf', 'mp', 'pp', 'mf', 'mp'. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score.

derecki a veces he creído estar oyendo lo mismo que encuentro en el Canto Gregoriano; o al oír música de György Ligeti me ha parecido descubrir lo que más me gusta en la música inexpressiva de Bach: lo expresivo, la sensación que recoge mi alma. Penderecki y Ligeti son músicos constructores; yo diría que sus construcciones difieren esencialmente de las de Xenakis, en tanto "son" el espíritu que contienen: las obras de Iannis Xenakis "carecen de alma".

Hace aproximadamente tres años admiré a Penderecki por *De natura sonoris* y por la *Pasión según San Lucas*; al conocer otras de sus obras, anteriores y posteriores a las mencionadas, tal parece que su música empieza a resultarme fatigosa, probablemente porque desde su primer avance franco e interesantísimo, el *Treno por las víctimas de Hiroshima*, de 1960, probablemente porque Penderecki permanece estático desde esa obra, sin aportaciones nuevas que parecen indispensables al escucharse sus diversas obras, sólidos esculpidos toscamente, medibles y palpables.

Cuando Manuel Enríquez estrenó el *Capricho para violín y orquesta* de Penderecki con la Sinfónica Nacional, oí mucho de la misma obra que ya conocía sin necesidad de conocer precisamente el Capricho. Además me pregunté para qué estaría Enríquez en el escenario, ya que si Penderecki hace lucir sus grandes conjuntos, naturalmente el sonido del instrumento solista logra pasar inadvertido. Periódicamente oír música de Penderecki porque aún me impresiona, pero muy de tarde en tarde.

Los compositores que buscan "avanzar", toman los recursos técnicos como primera causa y último fin, especialmente aquellos compositores que pretenden "hacer" la destrucción sistemática de la música; su materialismo medido, atento al número, a la duración, al timbre novedoso de los sonidos, a la aventura electrónica, los distrae culpable y fatalmente de las tensiones musicales últimas (avanzadas), indecibles, que deberían cultivar dentro de su oficio. Por otra parte, sin (verdadero) talento, el esfuerzo de estos compositores encontrará su mayor éxito en la cumbre, donde la moda los sostendrá para siempre, pero sólo durante muy corto tiempo. Además, ¿cuál es la relación exacta entre el autor y la obra? Porque si la aplicación meticulosa de una técnica "distinta" —generalmente pobre imitación, aquí en México, de lo que hace tiempo fue muy avanzado en Europa—, en la mayoría de las "búsquedas" da por resultado una composición que en realidad es nada, también sucede que, por otros motivos, la obra queda aparte del autor: hay quien, como György Ligeti, entiende a su propia música como si fuera objeto calculado, algo nada menos que un simple conjunto de sonidos combinados de una manera matemáticamente precisa; sin embargo, Ligeti, ignorante de las emociones, las produce, ignorante de que el alma escucha, logra descubrir y tocar lo más oculto del sentimiento humano.

Adelantarse, menos poquísimas excepciones, es tentación de



todo aquel que presiente y niega a sí mismo su incapacidad para recrear, para dar forma a la obra que ya está en su interior, porque, en justicia, dentro de sí no tiene nada. De ahí la necesidad del "grito de la moda", con que el autor afirma lo mucho que tiene que expresar, o sea, casi siempre las palabras, los recursos de otro, de alguien famoso, cuya notabilidad radica en sus maneras novedosas, no obstante que la novedad —formal, pues es lo único modificable: serialismo, concretismo, música electrónica, música aleatoria— tenga actualmente, en el mejor de los casos, una antigüedad entre cinco y diez años.

Es probable que la esencia de toda obra de arte está en el tiempo, en aquello que la obra de arte quisiera, por encima de cualquier otro fin, atrapar definitivamente. La idea de "el tiempo", en música, parece ser la principal causa de que la música exista. Si la medida propia de cada movimiento de una composición musical indica la idea de "tiempos" dentro de cada obra, no es menos cierto que cada autor da un tratamiento característico al "tiempo musical", y tampoco es menos cierto que los autores pueden agruparse, por el modo relativamente parecido con que lo manejan: el tiempo y el ritmo se relacionan estrechamente y se identifican; el tiempo musical nos remite al tiempo absoluto, a la idea de la eternidad: los tiempos de Mozart, Brahms, Bartok o Rodrigo son comparables entre sí, al compararse cada uno con el tiempo de Bruckner, Wagner o Mahler; el de Mozart es tiempo de un mundo próximo y conocido, terrestre, que nos habla de "otro" tiempo; el de Bruckner es como tiempo de un planeta de un sistema "distinto", de otra medida.

Además, para el músico vanguardista, la palabra "tiempo" tiene otra connotación, la del tiempo "histórico". En György Ligeti me parece descubrir que su avance, alcanzando el futuro, se realiza hoy, aprovechando las experiencias musicales del pasado inmediato, y con una atención esmeradísima —no él sino sus obras— a la esencia, al origen y al desarrollo de la música. Con Ligeti renace la idea contradictoria del "tiempo perpetuo" que en Bach se dio mediante el ritmo; las obras de Ligeti tal vez sean semejantes a las de Bach, pues propiamente carecen de "tiempo".

Cuando escucho música de György Ligeti deseo que nunca acabe. Su *Requiem* y *Lontano*, sus obras para órgano —*Volúmina*, *Harmonies*: experiencias de la música electrónica, búsquedas sonoras novísimas aplicadas a un instrumento tradicional— y otras obras suyas son "estructuras ideales", magníficas como el punto o como la línea, cuerpos aislados en el espacio infinito, en movimiento acelerado ilimitadamente o en reposo sin fin. En la música de György Ligeti no hay contraste, su música es una armonía "diferente", continua, "sin silencios", equivalente al silencio perfecto, a la impresión que nos da el descubrimiento de los rayos cósmicos con los que se dio origen al Universo, que partieron de un punto y que allí se están reuniendo nuevamente.

