

A C A N T I L A D O

Luciano Berio

Un recuerdo  
al futuro

TRADUCCIÓN DE ROSA RIUS  
Y PERE SALVAT

*El Acantilado, 382*  
UN RECUERDO  
AL FUTURO



LUCIANO BERIO

# UN RECUERDO AL FUTURO

TRADUCCIÓN DEL ITALIANO  
DE ROSA RIUS Y PERE SALVAT

BARCELONA 2019



A C A N T I L A D O

TÍTULO ORIGINAL *Remembering the Future /  
Un ricordo al futuro*

Publicado por  
A C A N T I L A D O  
Quaderns Crema, S. A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona  
Tel. 934 144 906 - Fax. 934 636 956  
correo@acantilado.es  
www.acantilado.es

© 2006 by The President and Fellows of Harvard College  
© 2006 by Giulio Einaudi editore s.p.a, Turín  
© de la traducción, 2019 by Rosa Rius Gatell y Pere Salvat  
© de esta edición, 2019 by Quaderns Crema, S. A.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:  
Quaderns Crema, S. A.

ISBN: 978-84-17346-37-9  
DEPÓSITO LEGAL: B. 1077-2019

AIGUADEVIDRE *Gràfica*  
QUADERNS CREMA *Composició*  
ROMANYÀ-VALLS *Impresión y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *febrero de 2019*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,  
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización  
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total  
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o  
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión  
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta  
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

## CONTENIDO

<i>Nota a la edición</i>	7
<i>Prefacio</i>	9
I. Formaciones	15
II. Traducir la música	41
III. Olvidar la música	65
IV. «O alter Duft»	79
v. Ver la música	95
VI. Poética del análisis	113
<i>Índice onomástico</i>	127



## NOTA A LA EDICIÓN

Esta traducción parte de la edición italiana, *Un ricordo al futuro. Lezione americane*, Turín, Einaudi, 2006, que diverge en algunos pasajes de las conferencias originalmente pronunciadas en inglés en Harvard durante el curso académico de 1993-1994, publicadas en *Remembering the future*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2006.





## PREFACIO

Las seis conferencias que forman este primer volumen de los escritos de Luciano Berio fueron pronunciadas por el autor en el curso académico de los años 1993-1994, durante su estancia en la Universidad de Harvard, como titular de la cátedra de poética «Charles Eliot Norton».

Entre los autores que le precedieron en esta prestigiosa cátedra (en la que cada año, desde 1926, van alternándose protagonistas de la literatura, la música y las artes) se encuentran algunos músicos cercanos a Berio por sus ideas y sus experiencias (Stravinski, el amado «Père Igor», muy presente en las siguientes páginas; John Cage, compañero de viaje en la década de 1950; Leonard Bernstein; Charles Rosen), aunque destacan sobre todo dos nombres que se unen al suyo gracias a unos profundos y numerosos vínculos de amistad y de colaboración profesional. Umberto Eco impartió sus conferencias en Harvard en la primavera de 1993; el título y las primeras páginas del libro que recoge dichas conferencias, *Sei passeggiare nei boschi narrativi*,\* rinden homenaje a Italo Calvino, que estaba preparando su viaje a Cambridge para presentar sus *Sei proposte per il prossimo millennio*\*\* cuando falleció el 19 de septiembre de 1985. La afinidad de espíritu y las experiencias com-

\* Existe traducción en español: *Seis paseos por los bosques narrativos*, trad. Helena Lozano, Barcelona, Lumen, 1996. (Se indican con asterisco las notas de los traductores).

\*\* Existe traducción en español: *Seis propuestas para el próximo milenio*, trad. Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela, 1998.

partidas con ambos pueden detectarse en varios pasajes de las conferencias de Berio. No se trata de una coincidencia, pues, que el título *Un ricordo al futuro* escogido para el ciclo de las «lecciones americanas» (así bautizadas para el curso de Calvino como denominación italiana de las Norton Lectures) derivase de *Un re in ascolto* [Un rey a la escucha], así titulada por sus composiciones musicales con textos de Calvino (1984). El inglés *Remembering the future* (título de la edición de Harvard) añade un matiz al ya ambiguo «recuerdo al futuro»: las últimas palabras cantadas por Próspero, el protagonista de *Un re in ascolto*, que se despide de la vida interrogando a la voz y al silencio, y dirigiendo la memoria hacia atrás y hacia adelante, desde y hacia el futuro:

la memoria custodisce il silenzio  
ricordo del futuro la promessa  
quale promessa? questa que ora arrivi  
a sfiorare col lembo della voce  
e ti sfugge como il vento accarezza  
il buio nella voce il ricordo  
in penombra un ricordo al futuro.

[la memoria custodia el silencio | recuerdo del futuro la promesa | ¿qué promesa? esta que ahora llega | a rozar con el linde de la voz | y te esquivaba como el viento acaricia | la oscuridad en la voz el recuerdo | en penumbra un recuerdo al futuro.]

El juego de reflejos y la interacción dialéctica entre pasado y presente, entre recuerdo y olvido, están omnipresentes en las páginas siguientes, inspirantes siempre por una inquebrantable confianza en el futuro y en el poder de la música para atravesar distancias, dando voz y forma a esa interacción y a esa confianza.

El contenido y la estructura de las conferencias se definieron y esbozaron durante largo tiempo, desde que el nombramiento fuera formalizado por Harvard a comienzos de 1992. Cuando nos establecimos en Cambridge, en el otoño de 1993, las dos primeras conferencias estaban prácticamente escritas, pero el trabajo sobre ellas—así como sobre las siguientes—prosiguió hasta el momento de su lectura, y en muchos casos más allá de ese encuentro. Todas fueron escritas en italiano, traducidas al inglés por Anthony Oldcorn, y, más tarde, elaboradas por el propio Berio sobre dicha traducción. Las conferencias, impartidas respectivamente en los meses de octubre, noviembre y diciembre de 1993, y febrero, marzo y abril de 1994, tuvieron lugar en el Sanders Theatre del Memorial Hall de Harvard. Como introducción y conclusión de cada conferencia se ejecutaba una de las *Sequenze*, la serie de composiciones para instrumentos solistas (incluida la voz) que cubre todo el arco de la carrera de Berio. El autor no concebía esta presencia musical como una «ilustración» de los textos leídos, sino más bien como unas «comillas musicales» que debían poner al oyente «al amparo de la inevitable incompletitud y parcialidad de un discurso sobre la música pronunciado por un músico...».

En los años sucesivos a su estancia en Harvard, Berio se dedicó a la composición de dos grandes trabajos de teatro musical, *Outis* (1996) y *Cronaca del luogo* (1999), así como de un considerable número de obras instrumentales, entre ellas *Ekphrasis* para orquesta; *Alternatim* para viola, clarinete y orquesta; *Solo* para trombón y orquesta; *Kol od* (*Chemins VI* para trompeta y orquesta de cámara); *Récit* (*Chemins VII* para saxofón contralto y orquesta); *Sonata* para piano; las tres últimas *Sequenze* (XII para fagot; XIII para acordeón; XIV para violonchelo); y también *Altra voce* (para flauta, mezzosoprano y *live electronics*), así

como el nuevo final para *Turandot* de Puccini. Completó su última composición, *Stanze* para barítono, tres coros masculinos y orquesta, pocas semanas antes de que nos abandonara el 27 de mayo de 2003.

Así, la revisión definitiva de las lecciones de Harvard quedaba a menudo pospuesta, aunque nunca dejó de trabajar en ellas del todo. Periódicamente, entre una composición y otra, Berio las retomaba, introduciendo pequeños cambios, señalando pasajes que debían ser revisados, tomando apuntes para posteriores elaboraciones. Cinco de las «Sei lezioni sulla musica», presentadas por invitación de Umberto Eco en la primavera del año 2000, en el marco de los ciclos de lecciones magistrales de la Scuola Superiore di Studi Umanistici de la Universidad de Bolonia, eran versiones abreviadas y parcialmente revisadas de las lecciones americanas (la sexta, «Elogio della complementarietà», sustituía a la «Poetica dell'analisi», aunque reproduciendo algunos de sus párrafos), pero tampoco éstas se consideraban listas para su publicación. Algunas partes de la quinta conferencia del autor, «Vedere la musica», se introdujeron en el texto *Dei suoni e delle immagini*, leído en 1995 con ocasión del doctorado *honoris causa* que le concedió la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Siena, y que luego vio la luz en revistas de Gran Bretaña, Bélgica e Italia.<sup>1</sup> El ensayo *Invito*, publicado en 2003, se introdujo, con algunas modificaciones, en la primera versión de «Formazioni».<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Respectivamente, *Cambridge Opera Journal*, 9, 3, 1997, pp. 295-299; *Révue Belge de Musicologie*, LII, 1998, y *Rivista di Estetica*, XXXVIII, 1998, n. 9, pp. 67-71.

<sup>2</sup> *Invito*, en: Maurizio Pollini. *Ritratto di un artista*, ed. E. Restagno, Milán, Fondazione Musicale Umberto Micheli-Skira, 2003, pp. 35-47;

Este *work in progress*—concepto importante en la poética de Berio, que aparece en distintas ocasiones en el texto de las conferencias, en particular en la cuarta, «O alter Duft», y que adquiere para él un significado distinto cuando el objeto del trabajo en curso es un texto verbal—dio lugar a numerosas versiones en ambas lenguas para cada conferencia, sin que ninguna de ellas pudiera considerarse definitiva en el momento de la desaparición del autor. Además, no siempre se ha podido establecer con certeza la cronología de las variantes.

Frente a tal complejidad de fuentes, y tras examinar y valorar todos los testimonios tanto en papel como digitales, he optado por un criterio editorial orientado a garantizar la claridad, coherencia y exhaustividad del texto, respetando al máximo el proyecto original. He establecido como fuente primaria el original de las conferencias en la versión inglesa leída en Harvard, introduciendo correcciones, sustituciones e integraciones de otras versiones en los lugares en los que las variantes resultaban objetivamente más claras y/o evidentemente preferidas por el autor. Al seguir este camino, poco ortodoxo desde el punto de vista filológico, me he sentido apoyada por la afirmación exquisitamente romántica del joven Schumann cuando decía que «la primera concepción de una obra es siempre la mejor y más natural». Sabemos que *no siempre* es así, como lo ponen de manifiesto las pequeñas divergencias entre el pre-

---

publicado de nuevo en AA.VV., *Berio. Il passato nel presente*, Milán, Banca Popolare di Milano-Musicom, 2004, pp. 47-65. Véase también «Testo dei testi», en: *Eloquio del senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbrì*, ed. P. Basso y L. Corrain, Milán, Costa & Nolan, 1999, pp. 42-45. [Actualmente en: Luciano Berio, *Scritti sulla musica*, ed. Angela Ida De Benedictis, Turín, Einaudi, 2013, pp. 482-498. (N. de los T.)].

sente volumen y la edición inglesa. No siendo éste el lugar para una edición que diese cuenta de todas las variantes, quedará a cargo de las jóvenes generaciones de estudiosos profundizar en el examen de las fuentes y preparar un esquema crítico de las «lecciones americanas».

Todo intento de dar las gracias, en nombre de mi esposo, a las personas que acompañaron la génesis y la escritura de las lecciones americanas sería vano y necesariamente incompleto. Entre ellos se contarían, sin duda, David Osmond-Smith, Luciana Galliano y Anthony Oldcorn. Desearía recordar el rico intercambio de ideas mantenido con Reinhold Brinkmann (destinatario, al final de cada conferencia, de una copia del texto recién leído, entregado por su autor en un gesto cargado de ritualidad), con David Lewin y con Christoph Wolff durante los meses transcurridos en Cambridge y también en ocasiones posteriores que estuvieron colmadas de afecto y de amistad.

Quiero expresar ante todo mi gratitud personal a Reinhold Brinkmann, quien me procuró su copia (la única completa e intacta de las seis conferencias tal como fueron presentadas en Harvard). Agradezco a Peg Fulton, de la Harvard University Press, y a Ernesto Franco e Irene Babboni, de Einaudi, la paciencia y la determinación con que han seguido el complejo recorrido editorial de las lecciones. Gracias a Maurizio Bettini y a Giorgio Pestelli por sus sugerencias. La ayuda y el apoyo de Marina Berio, que había leído y escuchado las conferencias en Harvard, me ha sido de gran utilidad durante la redacción del texto inglés. A ella, así como a Cristina, Stefano, Daniel y Jonathan, quisiera dedicar *Un recuerdo al futuro*, convencida de que éste sería el deseo de su padre.

TALIA PECKER BERIO

*Radicondoli (Siena), noviembre de 2005*

## FORMACIONES

El honor de pronunciar estas conferencias coincide con el deseo de exponerles mis dudas sobre la posibilidad de expresar, hoy, una visión unitaria del hacer y del pensar musical, y sobre la oportunidad de buscar un hilo de Ariadna que permita, a quien lo desee, orientarse en el caleidoscopio musical de las últimas décadas e intentar una taxonomía y una definición de los innumerables modos de practicar la música y de acercarse a ella en nuestros días.

No quiero, con esto, invitarles al silencio de los sentidos o a situar la experiencia musical en un efímero juego de espejos hermenéuticos. Lo que deseo es sugerirles algunos puntos de referencia que me han sido útiles en mi trabajo, y en mi ocasional necesidad de preguntarme sobre la naturaleza de esa peculiar y fascinante Babel de propuestas musicales que nos rodea.

Quisiera recordar las palabras que Italo Calvino escribió para la conclusión de mi ópera *Un re in ascolto*, cuando el protagonista se despide, diciendo: «Un recuerdo al futuro». Creo que estas palabras sintetizan el sentido de mis conferencias.

No pretendo ocuparme de la música como si fuera una mercancía *tranquilizadora* y emotiva para el oyente, o un bagaje *tranquilizador* para el proceso creativo del compositor. Me gusta leer o escuchar la música que se interroga a sí misma, que nos interroga e invita a una revisión constructiva o, incluso, a una suspensión de nuestra relación con el pasado, y a su descubrimiento cuando se la piensa en términos cuyas huellas conducen a caminos futuros.



Este ejercicio de revisión puede convertirse también en una «selva oscura», una selva de conocimientos que, a diferencia de la evocada por Dante, nos invita al sacrificio de los senderos voluntariamente perdidos y encontrados, y nos empuja a dar, como hacen los actores de las obras de Brecht con su famoso *Verfremdung* [distanciamiento], un paso fuera de nosotros mismos para observarnos y preguntarnos por nuestra relación con la realidad, y para cuestionar la idea misma de una realidad musical que puede ser definida y traducida en palabras, e incluso la idea de una relación lineal entre las dimensiones empírica y teórica de la música. Creo que deberíamos cuestionar seriamente la idea, sin duda protectora pero a la vez algo hipócrita, de que la experiencia musical es comparable a un inmenso edificio en cuya construcción han trabajado ininterrumpidamente millones de hombres durante milenios y siguen haciéndolo (hoy, finalmente, también junto con las mujeres), teniendo a la historia como arquitecto y a la sociedad como *designer*. Nunca tendremos una planta, una sección o un perfil de este metafórico edificio. Si quisiéramos entrar en alguna de sus estancias, en sus historias particulares, deberíamos pasar cuentas con el contenido, las dimensiones y las funciones de cada habitación, que, condicionada a su vez por las habitaciones contiguas, puede modificar el sentido de esas otras historias particulares, induciéndonos a reinterpretar y a reinventar la que creemos que es la historia del edificio. Se dirá, con razón, que éste no es un privilegio de la música y que todas las cosas que encuentran su lugar en una cronología se someten inevitablemente a cambios de perspectiva y de relación. Pero aquellas estancias tienen un sonido. En ellas hay voces e instrumentos que cantan y suenan, día y noche, instrumentos que han nacido y se han desarrollado como confirmación de los modos y los pensa-

mientos musicales que los habían generado, y con los cuales se habían identificado temporalmente: las estancias de la *Ars nova*, las del barroco, las de Schubert, Mahler, la Escuela de Viena, Stravinski, los años de Darmstadt y aun las actuales, cada una a su manera, que responden a cambios de perspectiva y de contenido. La historia de tales transformaciones no es más que la historia de nuestros actos e ideas, que a veces parecen trascender y anticipar la presencia misma de quien es llamado a representar y a hacerse subjetivamente actor de dichos cambios e ideas. De no ser así, la construcción del edificio se convertiría en algo unánime, pacíficamente colectivo y dominado de manera determinista por las tristemente célebres «necesidades históricas» y, por consiguiente, musicalmente inútil.

Al mismo tiempo, sabemos sin embargo que sólo podemos conocer y explicar las experiencias musicales que ya han tenido lugar, las virtualidades plenamente realizadas. A diferencia de la historia de la ciencia, la historia de la música nunca está hecha de intentos, sino de aconteceres cumplidos. No está constituida de formas potenciales que esperan ser definidas, sino de Textos (con la T mayúscula y con el mayor número posible de connotaciones musicales). Está hecha de Textos que están a la espera de ser interpretados en sus vertientes conceptual, emotiva y práctica.

En la música, como en la literatura, es plausible una alternativa entre la supremacía del texto ante el lector y la primacía del lector sobre el texto: el lector y el texto se convierten en Texto. Como señala Harold Bloom, «se es o se llega a ser lo que se lee», y «lo que eres es lo único que puedes leer».

Las implicaciones de estas afirmaciones son infinitas. Aplicadas a la música, deben tener en cuenta la ejecución, y entonces la cuestión de la supremacía resulta muy complicada: tocar e interpretar un texto musical no es eviden-

temente lo mismo que leer e interpretar un texto literario. Quizá las dificultades que encuentran los compositores cuando hablan de textos proceden de la sensación de ser ellos mismos un Texto musical, de vivir dentro de él y, por consiguiente, de no tener la distancia necesaria para explorar, con cierta objetividad, la naturaleza de su relación consigo mismos en tanto que Texto. No es una casualidad que los comentarios más claros escritos por los compositores son los que tratan sobre otros maestros, y que los compositores-escritores como lo fueron Schumann y Debussy se «ocultaran» tras un pseudónimo. Lo mismo podría valer hoy, incluso sin pseudónimo, a condición de que la finalidad principal del compositor que comenta el trabajo de otro músico no sea demostrar que su análisis «funciona» y que es inmune a los prejuicios.

Tiempo a admirar a los oyentes y a los intérpretes denominados analíticos, pero creo que debe mantenerse a toda costa un delicado equilibrio entre el reconocimiento de las convenciones, las reminiscencias estilísticas, las referencias y las expectativas, por un lado, y la experiencia concreta de quien infunde nueva vida a una obra en cuanto objeto de conocimiento, por el otro. En efecto, oyentes, intérpretes y también compositores deben poder experimentar una especie de transformación alquímica en la que el reconocimiento y el conocimiento de los nexos conceptuales—los frutos de sus relaciones con los Textos—se convierten espontáneamente en un ente vivo, en un ser que trasciende y sublima las realidades técnicas. Un condicionamiento intertextual puede llegar a ser tan intenso que, cuanto más musicalmente «hablados» se sienten los «hablantes», más pierden el valor de hablar.

Cuando James Joyce declaró que su *Ulises* tendría ocupados a los estudiosos durante al menos cien años, ponía

sin duda de manifiesto su naturaleza mefistofélica. Tenía la certeza de que los estudiosos no resistirían la tentación de identificar toda clase de referencias y alusiones, desde el momento en que sabían que las referencias estaban allí para ser descubiertas. Sin embargo, Joyce también sabía que ponerse en relación con unas identidades eludidas o travestidas era una dimensión importante del *Ulises*, como lo era de toda concepción poética y narrativa.

Es el acto mismo de fijar un detalle—como si se quisiera probar su perenne legitimidad—lo que priva a la narrativa de sus potencialidades virtuales y dinámicas. En la música también puede suceder que la capacidad de identificar, recordar y mantener junta una red de referencias llegue a ser venenosa, a menos que se equilibre con el deseo de olvidar y de comunicar, incluso sin interlocutores y sin una referencia consciente a códigos de escucha específicos. Lo sabemos perfectamente cuando escribimos o interpretamos música, cuando nos planteamos, aunque sea inconscientemente, la eterna cuestión de nuestra relación con el Texto y la relación del Texto con nosotros: una cuestión que la música sólo puede afrontar a través de un Texto silencioso.

El intento de establecer una relación dialéctica entre las dimensiones práctica y conceptual de la música cuenta, ciertamente, con unas raíces muy lejanas que han adquirido, en determinados momentos, una importancia epistemológica radical. Por esta razón, les propongo un breve viaje al pasado para efectuar una rápida y nada arqueológica visita a Severino Boecio, el filósofo que vivió a caballo de los siglos V y VI, y que, además de ser una relevante figura política, fue también un teórico de la música. Boecio la concebía como un texto silencioso y como uno de los principales instrumentos de la especulación filosófica. La música está gobernada por números y, por lo tanto, es «ar-

mónica». Para Boecio, las leyes del universo eran, como lo habían sido antes para un pensador como Pitágoras, de naturaleza esencialmente musical. Tomando de los griegos su concepto de música, y proponiéndolo a sus contemporáneos (y a toda la Edad Media), Boecio concebía la música sobre todo como un instrumento de conocimiento. Su valoración de la belleza en su relación con el arte y la música es secundaria, ya que se basa en el pensamiento estoico, según el cual la belleza concierne sólo a la apariencia y, por lo tanto, resulta un valor puramente formal. A pesar de que su especulación musical le lleve a alabar a Pitágoras por haber abordado este asunto sin referirse nunca al sentido del oído, para Boecio la vía más segura de llegada al alma pasa a través de este órgano. Sobre ello no tenía duda alguna. La música, escribía, influye en el comportamiento humano, y por este motivo es importante conocer sus elementos constitutivos, así como su valor ético. Esta visión neoplatónica del *ethos* musical refleja la idea del arte de los sonidos como una de las partes del *Quadrivium*, además de la aritmética, la geometría y la astronomía (es decir, la jerarquía superior de las siete artes liberales junto con el *Trivium*: gramática, retórica y dialéctica).

En *De Institutione Musica*, Boecio retoma y desarrolla la teoría pitagórica de las proporciones de los sonidos y celebra la música como una de las principales herramientas para la especulación filosófica. Como instrumento lógico universal, la música nos ofrece cuanto constituye su naturaleza: cuando refleja la armonía del universo es *musica mundana*; cuando expresa la armonía interior del alma, *musica humana*; y cuando es práctica y, por esta causa, surge de la voz y de los instrumentos es *musica instrumentalis*. Según Boecio, ya lo hemos dicho, la música es ante todo conocimiento puro; el verdadero «arte de los sonidos» es la poe-

sía y, por lo tanto, es al poeta a quien corresponde componer canciones, y quien debe tocarlas y cantarlas.

¿Qué podemos ver nosotros en la enseñanza de Boecio? ¿Un manifiesto filosófico sobre las funciones abstractas de la música, o una lejana antecesora de nuestro segmentado mundo musical? Planteo estas preguntas para recordar que la necesidad de llevar a cabo una especulación conceptual paralela, y en posición tal vez prioritaria respecto de los datos concretos y empíricos de la experiencia musical, tiene precedentes muy antiguos. La propuesta teórica de Boecio no formalizaba experiencias que ya se habían producido o una praxis en acción, sino que adquiriría *anticipadamente* la experiencia del sonido, condicionando su elaboración y también su desarrollo.

Un análisis continuo de las relaciones entre la teoría y la práctica, así como la tendencia a teorizar y a formalizar los usos musicales, son un aspecto universal de nuestra cultura. Resultan inmanentes al concepto de la música como Texto, como documento de una confrontación y de un encuentro concreto de ideas y de experiencias. Pero en la actualidad no disponemos de una teoría de las proporciones, de los afectos, de las funciones armónicas, ni tampoco de la totalidad serial. No vivimos en una sociedad musical homogénea, ni siquiera disponemos de una *lingua franca* que nos permita viajar impunemente de un territorio musical a otro.

Sin embargo, tenemos a nuestra disposición una inmensa biblioteca del saber musical, que nos atrae, condiciona e intimida, toda vez que nos invita a suspender o a exacerbar las cronologías y la historia. Desde hace más de un siglo las poéticas musicales van, metafóricamente, a la biblioteca para pasar cuentas creativamente con sus inmensas estanterías: pienso, por ejemplo, en Brahms y en Mahler, dos conscientes y concienzudos visitantes de bibliotecas. Los

mismos neoclasicismos de Stravinski y de Schönberg, sustancialmente distintos, pueden ser vistos también como un exorcismo ante la rebotante biblioteca, que no nos transmite necesariamente mensajes coherentes, pero que parece poder dialogar con los escasos visitantes conscientes de su absolutista y desbordante presencia. Hoy, aquella biblioteca—un poco como sucede con el relato «La Biblioteca de Babel», de Borges—ya no tiene límites, se expande en todas direcciones, no cuenta con un antes y un después, ni hace las veces de un depósito de la memoria. Está abierta y totalmente presente, pero esperando siempre a ser interpretada.

Creo que la búsqueda de una respuesta «universal» a las cuestiones planteadas por la experiencia musical nunca podrá ser satisfecha del todo; pero una pregunta conscientemente planteada se revela a menudo más significativa que la propia respuesta. Sólo un espíritu temerario puede intentar abordar una explicación totalizadora de la música, pero es más temerario quien ni siquiera se plantea el problema. No creo que el pensamiento sea una forma de discurso silencioso: podemos conceptualizar pensamientos musicales sin recurrir a las palabras. La música evade el discurso y tiende a salir de sus moldes estrictamente analíticos. Este hecho, y la naturaleza siempre dialéctica y variable de la relación entre idea de la práctica y práctica de la idea, han contribuido a que el análisis de la música se adentre en el terreno de los signos. Pero ¿cuál es el sentido del análisis musical cuando recurre a la semiótica (la de matriz principalmente lingüística) para investigar la relación entre concepto y percepción, dos dimensiones en constante adaptación, cuya mutua «traición» se halla en las raíces mismas de la experiencia musical?

Mi visión de las unidades lingüísticas constitutivas quizá sea simple, pero me parece que el signo lingüístico no pue-

de traducirse a términos musicales. La relación entre las dimensiones binarias de la lengua (significante y significado, *signans* y *signatum*, nivel profundo y nivel superficial, *langue* y *parole*, y también el uso binario de los trazos distintivos) resulta *significativamente* indefinible cuando se aplica a la música. Las dimensiones binarias no pueden traducirse en términos musicales ni tampoco en las formas altamente estructuradas y codificadas del período clásico (las sonatas para piano de Haydn y Mozart, por ejemplo), que son las más «lingüísticas» de la historia musical. El equívoco semiológico surge del hecho de que se atribuyen nexos lingüísticos portadores de significado a un tejido musical cuya dimensión morfológica no puede separarse de la sintáctica. En la lengua, todos los elementos (gramática, sintaxis, morfología, léxico, etcétera) son, para quien habla, cultural y funcionalmente solidarios. La solidaridad de los elementos musicales, en cambio, siempre debe ser reconsiderada. No por casualidad la teoría de la *Gestalt* se ha desarrollado sobre la base de lo que se ve y no sobre lo que se siente.

En la lengua, la palabra implica y excluye muchas cosas de naturaleza distinta, dichas y no dichas, y el nombre de la cosa no es la cosa misma. En cambio, la «palabra» musical, lo que la música pronuncia, es siempre *la cosa misma*.

Una melodía de Schubert o una configuración musical de Schönberg o de Stravinski no son peones de un tablero musical; atesoran la experiencia de otras melodías y otras configuraciones. Sus transformaciones están inscritas, por así decir, en su código genético. Esta autosuficiencia otorga a la experiencia musical una enorme apertura semántica y asociativa, tan incodificable que el semiólogo sólo podrá acceder a ella a través de códigos interpretativos ligados a la escucha o (más importante) a la «re-escucha», antes que a los procesos creativos y formativos. Ésta



es la razón por la cual un algoritmo que describa procesos musicales significativos sigue siendo un deseo irrealizable. A diferencia del lenguaje, el prefijo «meta» no se adecua a la música: no existe la meta-música, a no ser que se haga de ella un uso muy trivial y teatral. Las metáforas y las metonimias musicales simplemente no existen. La aliteración, en la música, ya no es una figura retórica, sino un principio estructural (como demuestra, sobradamente, Beethoven). La música no puede ser deconstruida. Los zorros deconstructivistas no parecen tener tentaciones de comer la uva musical; tal vez piensan que aún no está madura...

Se ha dicho que cada lenguaje sabe reflexionar sobre sí mismo. También la música puede hacerlo, aunque resulte difícil asumirla en términos de lenguaje. El hecho es que toda obra musical es un conjunto de sistemas parciales que hablan e interactúan entre sí: no por simple paralelismo y coexistencia, sino por una especie de reciprocidad orgánica e inestable. Cuando falta esa inestabilidad, nos encontramos en un espacio musical tan fascinante como incómodo; nos sentimos subyugados por el pensamiento e incluso podemos prescindir de la escucha: éste es el caso de obras como el *Quinteto para instrumentos de viento* de Schönberg o el primer libro de *Structures* para dos pianos de Boulez.

Nos gusta pensar que la música se interpreta a sí misma antes incluso de ser interpretada, no sólo porque un compositor puede oírla silenciosamente en su mente, sino también porque todos sus estratos significativos muestran conceptualmente su autonomía y su interacción recíproca.

Imaginemos una célula, o bien una secuencia de alturas que genera melodías, figuras, frases y procesos armónicos. Una configuración rítmica da forma a estas melodías y genera *patterns*, *glissandi* de tiempo, y distribuciones discontinuas o incluso estadísticas de esas mismas melodías y fi-

guras. El carácter individual de cada uno de estos procesos, la naturaleza de su evolución y el grado de su independencia pueden ser anulados o exaltados por estratos dinámicos, colores y técnicas instrumentales. A veces, la independencia puede convertirse en indiferencia y los parámetros musicales seguir su propia vida, su propio tiempo autónomo de evolución, como ocurre en ciertos personajes de una novela de Musil.

Pensar musicalmente comporta la separación de esos procesos, pero también significa promover un diálogo implícito entre ellos (una polifonía compuesta de grados variables de interacción que, ocasionalmente, puede estallar y condensarse en un gesto sintético y deslumbrante). Las relaciones de altura y de tiempos simples, neutros o periódicos, insertados en un tejido dinámico y tímbrico homogéneo, se fundirán en acontecimientos transparentes, coloreados por las relaciones armónicas dadas. Las relaciones interválicas y rítmicas complejas y discontinuas, distribuidas entre fuerzas instrumentales marcadamente diversificadas, se fundirán en un ruido. Estas explosiones, estos gestos omnicomprendivos, son análogos a las aceleraciones de una secuencia visual en una película, donde los detalles específicos son transformados y mezclados en líneas de movimiento.

Situaciones extremas, de la más simple a la más compleja, comportarán modos de escucha diferentes y a menudo contradictorios, del más analítico al más global, del más activo al más pasivo. Esta inestabilidad, esta movilidad de perspectiva, debe ser cuidadosamente compuesta como parte de una arquitectura musical significativa, y en ocasiones puede extenderse hasta el punto de abrirse a visitantes externos, a extraños, a figuras musicales coherentemente cargadas de asociaciones. Yo mismo he explorado

estas posibilidades en trabajos como *Visage* y en la quinta parte de mi *Sinfonía*.

Una obra musicalmente significativa siempre está formada por distintos niveles que interactúan entre ellos. Son el actor, el director y el material a un mismo tiempo; son algo así como el lago de un relato indio, que va en búsqueda de las fuentes que lo alimentan. ¿De qué está compuesto el texto musical, del agua o del impulso que lleva a buscar las fuentes?

Se ha dicho que la música cambia porque sus materiales cambian, al igual que la presencia y el empleo del hierro y el cristal modificaron la arquitectura. Yo, en cambio, creo que el pensamiento arquitectónico ya había cambiado antes, y por ello estaba preparado para percibir de qué manera se podían usar el cristal y el hierro. Los generadores de sonidos utilizados en los estudios de música electrónica de la década de 1950 no cambiaron la música. El pensamiento musical ya había cambiado cuando los músicos comenzaron a considerar la posibilidad de una interacción significativa entre criterios aditivos y sustractivos en la elaboración del material sonoro, buscando, por ejemplo, una continuidad estructural entre timbre y armonía. Aquellos arcaicos bloques de sonidos sinusoidales y de ruido inmaculado eran el resultado extremo de la estructura interválica y de la máxima concentración expresiva del mundo poético de Anton Webern, con sus células de tres notas generadoras, *multum in parvo*, de funciones cristalinas, goethianamente siempre diferentes y siempre las mismas.

Se ha recorrido un largo camino en los estudios de música electrónica desde los lejanos comienzos postweberianos. Los criterios de ensamblaje sonoro, que a menudo guiaban la investigación de aquellos años (criterios que han seguido influyendo hasta hace poco en las investigaciones

musicales ligadas a la informática), habían contribuido a separar todavía más la relación entre teoría y práctica, entre un pensamiento y su realización, que, entregada a una memoria magnética o digital, no necesitaba de una notación para las sucesivas interpretaciones. Esto también influyó, sin duda, en distintos aspectos de la notación, al menos en los casos en que la concepción de una obra suscitaba dudas sobre si dar a su representación gráfica el papel de prescripción de comportamientos, de descripción de resultados o, simplemente, de pronóstico.

Una señal posterior de la divergencia y la indiferencia entre pensamiento y resultado sonoro apareció cuando la partitura se convirtió en un objeto estético para ser mirado más que escuchado: dibujos y grafismos de toda clase debían ser capaces de suscitar, en quien los miraba, indiscutibles sentimientos musicales. Un punto extremo se alcanzó, supongo, cuando a un pianista se le imponía amablemente que tocara una cadena de puntos desparramados, manchas de tinta o el gráfico de un electrocardiograma. Pero no quiero ironizar sobre estas experiencias a menudo hilarantes; vistas en su conjunto, tenían (y tal vez siguen teniendo) sus raíces más bien enredadas en la angustia de la comunicación y en el mercado de los objetos de arte.

La transformación de la partitura en un objeto visual implica la proliferación de asociaciones. Puede evocar la «belleza» de los manuscritos de Bach o la «fealdad» atormentada de los apuntes de Beethoven. Pero esta «belleza» y esta «fealdad» no son la representación de procesos y funciones musicales: son gestos estetizantes, un fin en sí mismos, que en su separación de cualquier forma de pensamiento musical y de un resultado compatible con él se convierten en mercancía paramusical, semejante a otra mercancía igualmente superficial y fin en sí misma, pero audible: la de los

«sonidos nuevos» que a menudo terminan por manifestarse como señales publicitarias de un pensamiento musical inexistente.

Sin embargo, también hay algo que resulta atractivo en el rechazo de tomar en consideración toda posibilidad de diálogo entre la función musical, el resultado sonoro y su posible representación. Pienso ahora en aquel misterioso y algo bufonesco elemento sacrificial que quiere someter un objeto alejándolo de sus funciones originales: un piano se convierte en un gamelán o en la fragua de un despreocupado herrero; las salas de concierto se llenan de altavoces que transmiten las sonoridades amplificadas de las ballenas o los sonidos de los astros. No resulta difícil percibir en este rechazo de la «artisticidad» un vínculo con la ejemplar y en absoluto despreocupada experiencia de Marcel Duchamp (con sus bigotes al estilo Gioconda, su urinario en el museo y sus *ready-mades*); tan ejemplar como la de John Cage, a cuya memoria dedico esta reflexión.

La desfuncionalización y la descontextualización de los usos y contenidos, así como la obstinada y algo mística separación entre pensamiento y realización acústica, han tenido también, junto a la ironía de los exaltados gestos sociales, consecuencias singularmente útiles: han producido a menudo un efecto liberador (el primer Cage es sin duda un ejemplo significativo de ello), y han contribuido a abrir un espacio, tal vez más virtual que real, de investigación musical no aplicada, desvinculada de funciones y resultados específicos y de principios reguladores explícitamente musicales. Era la década de 1950, y yo buscaba una coherencia armónica entre materiales diversos, en un ámbito musical hecho de sonidos y no únicamente de notas. Sin aquella libertad de investigación, mis relaciones musicales con la voz humana se habrían desarrollado probablemente en tiem-

pos y con maneras diferentes. En aquellos años estaba particularmente implicado en el desarrollo de distintos grados y modos de continuidad entre la voz, los instrumentos y un texto poético, así como entre familias de sonidos vocales y los correlativos sonidos electrónicos. *Circles*, basado en tres poemas de e. e. cummings, y *Visage*, para sonidos electrónicos con la voz de Cathy Berberian, fueron los resultados de este desarrollo.

Este efecto liberador se dejó sentir también ante las especulaciones ambiciosas, aritméticas y parcialmente estériles sobre la separación de los denominados parámetros acústico-musicales. Se trató, como todos los músicos saben, de una experiencia fundamental e incluso purificadora, que hundía sus raíces en el pensamiento musical de Schönberg y de Webern, y que estaba vinculada a una visión orgánica del devenir musical. La mayor parte de las obras de Webern, especialmente después del *Trío*, op. 20, ya no son explícitamente temáticas, pero tratan virtualidades temáticas que son al mismo tiempo el resultado y el generador de procesos temáticos. Podrían generar temas, pero se detienen en el umbral, porque están sometidas a variaciones continuas. Esta virtualidad temática no realizada contribuye a dar a nuestra percepción de Webern una singular profundidad de perspectivas, proponiendo una visión de la forma, del material y de la materia musicales como conceptos relativos.

En un escrito fundamental sobre Webern, Pierre Boulez nos recuerda que el mismo compositor afirmaba que «la elección de la serie no es inocente, no más de cuanto pueda serlo su disposición arbitraria». Webern justifica la elección de la serie con la riqueza de las relaciones estructurales allí contenidas, que, de algún modo, ya son portadoras de un desarrollo que todavía no puede ser definido como

temático porque están en *germen*. Esta noción de germen adquiere mayor importancia en Webern hacia el final de su existencia, al remitirla constantemente a un pensamiento expresado en *La metamorfosis de las plantas* de Goethe: «El tallo ya está contenido en la raíz, la hoja en el tallo, y la flor, a su vez, en la hoja: variaciones sobre una misma idea». Aunque no sea de gran relieve científico desde el punto de vista botánico, la afirmación de Goethe ofrece una idea fundamental a la hora de expresar o transmitir una perspectiva estructural y poética para la formación de sentido musical. Carl Dahlhaus expresó una idea análoga al hilo de la discusión sobre la relación entre material y materia: «El ladrillo es la forma del trozo de arcilla, la casa es la forma de los ladrillos, la aldea es la forma de las casas». Para situarlo más cerca de mí, más próximo a nosotros, lo propondré, en forma sustractiva, no aditiva, invirtiendo el orden de las imágenes: «La aldea es la forma de la casa, la casa es la forma del ladrillo, el ladrillo es la forma de la arcilla». Y he aquí, de nuevo, el mismo lago que va a la búsqueda de sus fuentes y dialoga con ellas. En otras palabras, la elaboración del germen con criterios aditivos puede ser suspendida temporalmente, y el recorrido destinado a producir un sentido musical también puede moverse en dirección contraria, aplicando criterios sustractivos, por ejemplo, a un conjunto heterogéneo (e incluso caótico) de datos acústicos. Como el escultor que, «a fuerza de sacar»—como decía Miguel Ángel—, extrae la escultura de un bloque de mármol. Tales criterios pueden conducirnos al descubrimiento, a la revelación de una figura específica, de un germen generador.

La experiencia serial postweberniana había aislado de la poética de Webern aquellos elementos que podían contribuir a una ruptura inmediata con el pasado: la autonomía y la equivalencia de los parámetros. Estos últimos eran so-

metidos a menudo a procedimientos de permutación autónomos e indiferentes, hasta tal punto que la música podía seguir avanzando de manera ilimitada. No podía terminar, sólo pararse. Basado esencialmente en criterios de permutación y ecualizadores, y carente de virtualidad, de dimensiones encubiertas, este proyecto fue muy pronto neutralizado por la imposibilidad objetiva de articular estructuras significativas y de hacer converger en él un amplio tejido de significaciones *posteriores*. La muerte de la experiencia «separatista» se produjo algo edípicamente pero sin complejos, precisamente por medio de las concepciones seriales que la habían generado. El exceso de orden formal separado generaba desorden, del mismo modo que la hipertematización de la música de Webern eliminaba los verdaderos temas.

Pero en aquellos años, siempre en la década de 1950, la música se vio atravesada por un deseo de homogeneidad, que tendía a sustraer a cada parámetro la posibilidad de una auténtica y expresiva autonomía de desarrollo como parte de una polifonía de funciones musicales. *Farben*, del op. 16 de Schönberg, las elipses y las falsas simetrías de *La mer* y de *Jeux* de Debussy, los «acordes tímbricos» de la *Segunda cantata*, op. 31, de Webern, y las fugaces meditaciones sobre la historia de Stravinski, de *Le chant du rossignol* a *Agon*, no habían encontrado aún unos oídos atentos. En un cierto punto, la conflictiva obsesión de neutralidad y de división había llegado a un intento de división de los «parámetros» de la creatividad misma: en otras palabras, a alejar el lago de sus fuentes. Se procuró distinguir varios tipos de creatividad, sobre la base de sus supuestos contenidos, que proponían, sin demasiada dialéctica, una oposición entre *estilo* y *expresión*, en la que la noción de estilo estaba ideológicamente sellada como un producto perverso del mer-



cado cultural, mientras que, simétricamente, la idea de expresión estaba positivamente anclada en el rencor riguroso y autopunitivo de las vanguardias.

El ansia divisoria que ha impregnado la música de estas últimas décadas ha postulado también una oposición entre el músico empírico (que no necesita «síntesis» y está sujeto a las circunstancias) y el músico sistemático (que parte de una idea preconcebida que le permite asumir una estrategia global encargada de todo). En otras palabras, una oposición entre el compositor *bricoleur* y el compositor *científico*. Pero la creación musical evita esta improductiva dicotomía: el músico *sistemático* y el músico *empírico* han coexistido siempre, deben coexistir completándose el uno al otro en la misma persona. Análogamente, una visión deductiva del mundo debe poder interactuar con una visión inductiva; una «filosofía» aditiva de la creación musical tiene que conjugarse con una «filosofía» sustractiva. Las matrices estructurales de un discurso musical deben dialogar con las matrices concretas y acústicas de su articulación: con las voces que cantan y con los instrumentos que suenan.

En un itinerario musical, tan visionario y rompedor como se quiera, pero significativo, las separaciones—globales o individuales, reales o virtuales—son inevitablemente proyectadas en una pluralidad de órbitas que las absorbe, transformando su sentido y su perspectiva. Se convierten en formaciones de sentido que no pueden ser reducidas a mero funcionamiento.

Una contribución esencial de la modernidad ha sido siempre su habilidad de saber transformar, anular o multiplicar las perspectivas lineales, las «tónicas» que indican el «buen camino», así como saber construir algo, aunque sea idealmente, con los restos de lo que se ha transformado, sublimado e incluso destruido.

Se dirá que también el mundo de la música tonal ponía en órbita sus temas y todos sus elementos constitutivos, modificando su sentido y su perspectiva. Pero estos elementos constitutivos—aunque dotados de un gran número de variables—formaban parte siempre de una fisonomía más o menos permanente y reconocible, que estaba en constante relación con unos criterios generales asumidos y concordes, del mismo modo que los cambios de expresión forman parte intrínseca de un rostro humano. El grado de conciencia y reconocimiento de los elementos y de los caracteres constituyentes de las fisonomías y de los cambios de expresión estaba condicionado por la experiencia, por la historia del uso de las relaciones activadas en el tiempo entre elementos estructurales y elementos periféricos, entre funciones implícitas y caracteres explícitos, y entre los diversos grados de transformación del conjunto.

La experiencia de la música tonal fue ante todo una amplia y compartida experiencia cultural que involucraba a sus participantes (músicos y oyentes de todo tipo) en diversas formas de relación musical. Para el músico, la ciencia musical era parecida al conocimiento de la naturaleza. El compositor transformaba los contenidos especulativos de aquella ciencia espontáneamente, con naturalidad: producía música en un cauce teórico sin cuestionarlo necesariamente. La teoría misma era principalmente un relato de la experiencia. La gramática y la sintaxis tonales, al igual que las formas (la fuga y, sobre todo, la sonata), fueron teorizadas y formalizadas *post factum*, después de la experiencia.

Hoy, las visiones teóricas tienden a manifestarse antes de la práctica, con consecuencias quizá menos duraderas que las que experimentó Severino Boecio, pero no menos significativas. Un manifiesto teórico se ha convertido, en efecto, en una declaración de poética. Schönberg fue el primero en

formular esta idea de la modernidad. La experiencia dodecafónica, responsable de tantas víctimas y tantos héroes, especialmente entre quienes cometieron el error de asumirla como proyecto lingüístico, es, de hecho, la formalización de una de las poéticas más generosas, complejas y dramáticas de nuestra historia: la de Arnold Schönberg, precisamente.

Como todos los lenguajes, el musical tampoco se inventa ni se inventan sus instrumentos: sólo podemos contribuir a su evolución.

En el pasado, la relación con el instrumento musical era prioritaria respecto del pensamiento teórico. Los instrumentos eran las claves empíricas que permitían entrar en el edificio de la especulación musical. Hasta Wagner, los compositores, salvo algunos operistas, eran virtuosos de su propio instrumento. Con Mahler, Debussy y la Escuela de Viena se asiste a un significativo declive del virtuosismo individual (que había sido sinónimo de conocimiento musical y de excelencia profesional) y a la difusión de la orquesta como instrumento colectivo del compositor. El maestro de capilla, el *Kapellmeister* al clavicémbalo, se convirtió en el director de una orquesta sinfónica, en el coordinador de cuestiones estilísticas y técnicas cada vez mas diferenciadas. La creatividad se alejó gradualmente de sus instrumentos específicos, mostrando incluso una cierta indiferencia por aquellas admirables máquinas acústicas.

El instrumento musical es una máquina útil para el hombre, pero es asimismo una máquina carente de objetividad: produce sonidos que no son en absoluto neutros, que adquieren sentido sometiendo pragmáticamente ese mismo sentido a la prueba de los acontecimientos. Los instrumentos son los depositarios concretos de una continuidad histórica y, como ocurre con todas las herramientas de trabajo y con los edificios construidos por el hombre, tienen una

memoria. Conservan las huellas de sus cambios musicales y sociales, y también el marco conceptual en el que se han desarrollado y transformado. Dicen la música y, no sin conflicto, se dejan hablar por ella. Los sonidos producidos por las teclas, por las crines, los pistones, maderas y metales, son a su vez instrumentos de conocimiento y contribuyen a la construcción de un sentido. *Verbum caro factum est* [La palabra se hizo carne], con sudor y técnicas.

El instrumento es un organismo que actúa y piensa con nosotros y, a veces, en los momentos de «ausencia», incluso piensa por nosotros. Para el compositor-instrumentista barroco, clásico o romántico, la improvisación era una composición extemporánea (algo de esta experiencia se encuentra, con unos códigos musicales distintos, en las exhibiciones de un pianista de jazz). Al improvisar, el músico pensaba también con los dedos, en los que convergían las técnicas y los estilos que había asimilado o desarrollado. Hoy esta extemporaneidad ya no es posible, porque las numerosas y complejas estratificaciones del pensamiento musical, junto con las estrategias compositivas, siempre por definir, entre idea y realización, no permiten eludir la presencia consciente y la definición de un auténtico texto que, incluso fuera del ámbito de la improvisación, no podrá ser totalmente gestionado en tiempo real, ni podrá ser interpretado con despreocupada espontaneidad.

En tanto que depositarios de tradiciones y técnicas, los instrumentos musicales pueden convertirse en un arma contra las fáciles amnesias, pero también en un fetiche, en una especie de naturaleza muerta, en una nostálgica evocación de un hipotético paraíso perdido. Incluso encerrado en una habitación y en silencio, la imagen de un instrumento—un Steinway o un Stradivarius millonario—puede adquirir las connotaciones simbólicas de un valor absoluto,

sustituyendo a la música misma. El fetiche del instrumento-naturaleza muerta ha sido, entre otros, el blanco de las provocaciones irónicas de John Cage.

Los tiempos de transformación de los instrumentos son muy lentos, y la evolución del pensamiento musical los refiere y los marca siempre con un cierto retraso. El violín, por ejemplo, más o menos siempre igual en su configuración, ha sido literalmente ocupado por la historia de la música de los últimos cuatro siglos. Lleva consigo una voluminosa herencia y, precisamente por ello, se toque del modo que se toque, se convertirá inevitablemente *también* en un comentario a su propia historia, a su pesada herencia, que no deja de manifestarse ni siquiera si se afina de manera extravagante, si se transforma en un generador de fáciles efectos sonoros y rasgueos, o si se conecta a un ordenador.

Lo mismo puede decirse de casi todos los instrumentos que conocemos, incluso de los vinculados, más que otros, al *entertainment*. La guitarra, por ejemplo, tiene seis cuerdas afinadas de manera muy idiomática: las relaciones armónicas implícitas en la afinación de la guitarra han influido de modo excesivo no sólo en algunas partituras que pueden considerarse «postales para orquesta», como es el caso de algunas páginas españolas, sino también en los caracteres armónicos de músicas quizá menos pintorescas pero infinitamente más sutiles (pienso, sobre todo, en la «música española» de Ravel o en ciertos acompañamientos pianísticos de Debussy). Desatender esta dimensión idiomática del instrumento, y la numerosa cantidad de detalles técnicos, anécdotas y estilos interpretativos que convergen en él, puede tener cierto interés si no se desea profundizar en ello, pero es ciertamente empobrecedor. Es indicativo de la dificultad de proponer la interacción de ideas y reflexiones teóricas en relación con una realidad instru-

mental (o vocal) que, por la historia que evoca y los modos en que la habita, así como por los distintos grados de espontaneidad y de artificialidad implícitos en toda técnica, ya es expresiva en sí misma. Como siempre, no es el pensamiento el que debe ponerse al servicio del instrumento; bien al contrario, es el pensamiento mismo el que debe convertirse en un contenedor consciente del instrumento y su carga histórica determinada.

La historia de la música ha estado siempre marcada por las nuevas formas de relación entre los instrumentos, y lo propio puede decirse con respecto a las voces. A veces ha sido posible instituir un nuevo tipo de diálogo: pensemos en las invenciones instrumentales de Monteverdi, generadas a partir de sus ideas sobre el *stile rappresentativo*; consideremos las *Partitas para violín solo* de Bach, en las que confluyen todas las técnicas de violín, pasadas, presentes y futuras; pensemos también en el piano de Beethoven, que se transforma en un volcán (la *Waldstein*, por ejemplo; el op. 106; el op. 111; las *Variaciones Diabelli*...). Más tarde, el diálogo con el teclado se hace más duro, pero todavía es extremadamente constructivo. Pienso en Bartók, Stravinski, Messiaen, Stockhausen, Boulez, Carter, Ligeti, y en algunos de mis trabajos para ese mismo instrumento. Otras veces la discusión sobre los instrumentos ha generado una auténtica disputa. O bien ésta ha sido anulada por una especie—digámoslo así—de indiferencia socarrona, o bien ha sido objeto de una hipócrita lejanía o, incluso, de un total desinterés por el instrumento, visto, precisamente, como un fetiche a desacralizar.

Sentimos ciertamente una continua necesidad de trascender los instrumentos, pero también sabemos que no podemos ir más allá de ellos sin luego retornar a su concurso y sin que podamos dejar de dialogar con ellos. Perseguir

las ideas que nos permiten trascender la realidad de los instrumentos y la memoria que los acompañan, así como contribuir a su evolución, significa enfrentarse a ellos, cara a cara, sin reducirlos a simples generadores de sonido y, sobre todo, sin desatender su especificidad. Las avestruces no han contribuido a formas significativas de evolución, ni se han planteado el problema de instaurar un diálogo, aunque sea metafóricamente, entre el cielo (la idea) y la tierra, entre el alma y el cuerpo (el instrumento); o bien—si se me permite el salto, siempre metafórico—entre *musica mundana*, *musica humana* y *musica instrumentalis*. Cualquier forma de creatividad que no haya sido tocada por el deseo de recorrer esas grandes distancias sin recurrir a sistemas absolutistas y sacralizantes está condenada al silencio.

Para concluir este rápido viaje introductorio desde Severino Boecio hasta la guitarra subrayar mi interés por aquellas ideas musicales que logran asimilar polifónicamente distintas formaciones de sentido y no rechazan, desdeñosas, la posibilidad de aislar caracteres instrumentales específicos y concretos. Éstos, acompañados por sus ecos, aunque lejanos, permiten establecer entre ellos un diálogo de presencias específicas y de ausencias asimismo específicas; en un espacio habitado por la presencia de ausencias y por el recuerdo de presencias ausentes.

Pero hay un factor nuevo que convierte este proyecto en algo más bien difícil pero particularmente atractivo: la heterogeneidad, el pluralismo, la riqueza de pensamiento y la conciencia de la gran diversidad de usos e ideas musicales de nuestros días, lo que nos obliga a cuestionarlo todo y a descontextualizarlo todo, incluso las implicaciones más concretas de nuestros instrumentos intelectuales. En la afortunada ausencia de un pensamiento teórico totalizante (tonalizante, debería decir), podemos permitir-

nos explorar y relacionar los diversos estratos y las distintas formaciones de significado de nuestros itinerarios musicales. Al hacerlo no debemos olvidar que heterogeneidad y pluralismo a menudo nos engañan, desde el momento en que se dejan percibir con independencia de su significado.

Es precisamente a causa de esta multiplicidad de relaciones a menudo conflictivas, y todavía más a menudo constructivamente complementarias, por lo que en ocasiones nos encontramos ante territorios vastos e inexplorados—a medio camino entre el «cielo» y la «tierra» (entre la *musica mundana* y la *musica instrumentalis*)—que todavía no tienen nombre. Entonces nos asalta la duda de si la música no puede adentrarse en aquellas zonas que ella misma ha creado; si no puede moverse entre aquellos puntos tan distantes unos de otros. Y sentimos el temor de que la música no pueda más y de que ya no sea suficiente. Pero es precisamente entonces cuando llegamos a ser plenamente conscientes de que la música, autosignificante como es, nunca está sola, de que sus potenciales problemas, si de problemas se trata, están siempre en otro lugar, y de que debemos seguir interrogándola incansablemente en todos sus aspectos, en todos los pliegues de su infatigable *cuerpo* y de su generosísima *alma*.





## TRADUCIR LA MÚSICA

Aparentemente, la música se traduce sólo cuando, por una razón u otra, nos sentimos obligados a pasar de una experiencia musical concreta a su descripción verbal, del sonido de un instrumento al sonido de otro, o de la lectura silenciosa de un texto musical a su interpretación. En realidad, esta necesidad es tan común, presente y permanente que tenemos la tentación de pensar que la historia de la música es, de hecho, historia de traducciones. Pero quizá toda nuestra historia, el desarrollo de nuestra cultura, es una historia de traducciones. La nuestra es una cultura que quiere poseerlo todo y que, por lo tanto, lo traduce todo: lenguas, cosas, conceptos, hechos, emociones, dinero, pasado, futuro y, naturalmente, la música.

La traducción implica interpretación. Los setenta sabios de Alejandría que tradujeron la Biblia al griego «inventaron» la hermenéutica. Somos conscientes de las implicaciones de la traducción alemana de la Biblia de Lutero, de la traducción francesa del *Bill of Rights* americano y de los lazos culturales y espirituales instaurados entre el griego y el latín, entre el latín y el habla vulgar, entre el hebreo, el griego y el latín (cuando la traducción era, precisamente, interpretación de un texto, y las adquisiciones no se producían sobre la base de una relación unidireccional entre una lengua de partida y una de llegada). Se trataba de una interacción multidireccional que todavía hoy se produce entre lenguas hegemónicas (como en el inglés actual, por ejemplo) y lenguas nacionales, entre lenguas nacionales estándar y dialectos locales, entre tradiciones orales y escritas.

¿Pueden las observaciones sobre la traducción literaria aplicarse, por analogía, a la traducción musical, es decir, a la transcripción? Sí, ciertamente, por más que haya una diferencia sustancial entre un texto escrito que todo el mundo puede leer y traducir, y una partitura que los músicos deben estudiar y ejecutar. La lengua es un instrumento de comunicación práctico y convencional, pero a su vez puede ser también literatura, prosa y poesía. La música, en cambio, es siempre y sólo «literatura», y sus transcripciones, que a menudo implican una amplia y compleja imbricación de interacciones, nunca plantearán al transcriptor el dilema que la poesía plantea a menudo a su traductor: si hay que ser más fiel al sentido del discurso o a las palabras; traicionar a uno, en definitiva, para proteger al otro.

La literatura puede ser una transcripción de técnicas narrativas orales que se pierden en la noche de los tiempos. Se ha afirmado que la *Iliada* y la *Odisea* de Homero son en realidad trabajos colectivos transmitidos, elaborados y cristalizados durante un arco temporal de cinco siglos aproximadamente. Los relatos y los mitos se fundieron en el molde poético, y su traducción escrita pone a menudo de manifiesto la utilización de artificios narrativos tales como las repeticiones, la frecuente referencia a la fama y a las empresas de los héroes, las frases que se insertan fácilmente en el ritmo del hexámetro, etcétera. Ulises relata sus aventuras adaptándolas a las expectativas y a las convenciones del lugar y del momento. ¿Era un mentiroso? Si la *Odisea* no fuera la traducción y la transcripción de fuentes orales, tal vez Ulises no habría llegado hasta nosotros, a través de las convenciones de la retórica y las formas narrativas, como el astuto héroe que conocemos.

También la música culta puede apoyarse en transcripciones de tradiciones orales. Como he aprendido mucho

de Béla Bartók, soy particularmente sensible a esa experiencia. Pero la música no puede ir muy atrás en el tiempo y explorar creativamente un pasado muy lejano. Sus instrumentos y sus materiales no son tan permanentes como pueden serlo las páginas de un libro. La música es vulnerable. Podemos leer, traducir y discutir a Homero en profundidad, pero sólo podemos teorizar e imaginar vagamente cómo podía ser la música griega porque nunca la hemos escuchado, y las informaciones que tenemos sobre ella suelen ser imprecisas y contradictorias.

En la Edad Media se transcribían melodías profanas con fines litúrgicos. La transcripción tenía también una función nemotécnica; innumerables melodías populares han surcado Europa a lo largo y a lo ancho, sometidas a continuas transformaciones y apareciendo en los lugares y tiempos más impensados.

A partir del siglo XIV, la evolución y la creciente codificación de la notación musical—de por sí, una forma de transcripción—influyeron profundamente en la naturaleza y en la difusión tanto pública como privada de la música, y favorecieron el intercambio de ideas musicales de país a país. La música instrumental comenzaba entonces a forjar su autonomía como transcripción de música vocal, convirtiéndose en una extensión de ésta. Transcribir partes de una polifonía vocal para un instrumento (el laúd, por ejemplo) fue un elemento fundamental en el proceso que condujo al nacimiento de la melodía acompañada.

«Este *ritornello* fue tocado por dos violines ordinarios», escribió Monteverdi en la partitura de su *Orfeo*, documentando así la primera ejecución pero dejando abierta, con el tiempo pasado, la posibilidad de que en otra ocasión se pudieran haber usado otros instrumentos. Hasta Beethoven, la adquisición de cualquier forma musical era una cita, un

comentario; por lo tanto, una forma de transcripción. La giga era una habitante legítima de la suite. El vasto fenómeno de transformaciones y transcripciones que implicó tanto a aquella forma de danza como a su contenedor ocasional (la suite), desde el siglo XVI hasta Schönberg, es muy significativo: demuestra que la transcripción musical, vista desde una perspectiva histórica suficientemente amplia, implica no sólo interpretación sino también procesos evolutivos y de transformación. La práctica, las posibilidades y las necesidades de transcripción eran una parte orgánica de la invención musical y también un paso obligado en el desarrollo profesional de un músico.

Copiar, tomada como la forma más simple de transcripción, era una importante experiencia de aprendizaje. El jovencísimo Mozart aprendía también copiando: copiaba cualquier cosa que le sugiriera Leopold y, más tarde, transcribió el *Mesías* de Händel y algunas fugas de Bach. Al parecer, Schubert copió la *Segunda sinfonía* de Beethoven. El propio Beethoven copió algunos cuartetos de Mozart, partes del *Don Giovanni*, de *La flauta mágica* y del *Réquiem*, y transcribió para sí una fuga vocal del *Mesías*. Brahms copió muchos *Lieder* de Schubert. Copiar, al igual que transcribir, implica una cierta identificación con el texto original y, por lo tanto, también una cierta generosidad. Walter Benjamin dijo que «el simple acto de copiar implica una especie de vocación a la santidad. La fuerza de un texto no es la misma si se lee o si se copia. Copiar significa *ser* el texto que se copia». Pienso que el acto de copiar de Schubert, Beethoven, Brahms y muchos otros estuvo habitado por la misma emoción.

Durante el período barroco, cuando los roles y las jerarquías musicales formaban parte de un marco conceptual más bien estable y uniforme, las técnicas vocales comen-

zaron a asimilar los usos y las maneras de la música instrumental. La relativa homogeneidad de las técnicas y la extrema codificación de la notación posibilitaban la transferencia de una misma música desde un grupo de instrumentos a otro. La difusión de la transcripción es responsable de innumerables *suspenses* que ni siquiera un Sherlock Holmes músico podría resolver. La celeberrima *Tocata y fuga en re menor* para órgano es un ejemplo palmario: su autenticidad ha sido puesta en duda (un original para violín y una transcripción posterior para órgano, ninguno de ellos de Bach, es la hipótesis más extrema), a tenor de ciertas cuestiones de estilo y de notación que ponen de manifiesto la complejidad de la praxis barroca de copiado y transcripción. Bach transcribía constantemente, tanto sus propias obras como las de otros maestros, ya fueran Vivaldi, Pergolesi y otros contemporáneos suyos. Durante el siglo XIX, su *Chaconne*, que forma parte de la *Partita en re menor* para violín solo, se transcribió docenas de veces para pequeñas y grandes orquestas, para piano, guitarra, etcétera. Schumann añadió una parte de piano al original de Bach, y Brahms lo transcribió confiándolo a la mano izquierda de un pianista.

Existen traducciones que son copias, traducciones que son retratos originales, y paráfrasis que destruyen el original. Hay traducciones que germanizan el francés o americanizan el italiano (un pequeño precio que hay que pagar, si se compara con los beneficios que representa tener a Goethe en las casas francesas, a Shakespeare en las italianas y a Proust en las americanas). Hay obras literarias que nacen traducidas porque llevan de modo implícito—estilística, conceptual o retóricamente—la experiencia de otras lenguas, de otras tradiciones y de otras traducciones: esto sucede sobre todo en la literatura infantil, en los produc-

tos literarios comerciales, y en los libretos de ópera más estereotipados del siglo XIX.

Pero hay obras literarias que se resisten a la traducción y que sólo pueden ser interpretadas, parafraseadas, descritas o comentadas. Por ejemplo, una traducción de *Le Livre* de Mallarmé o de *Finnegans Wake* de Joyce es una tarea extremadamente difícil, por no decir imposible o, todavía más, carente de sentido. Las razones de esta dificultad tienen algo en común con la experiencia musical. En *Finnegans Wake* las imágenes, la dimensión sintáctica, fonética, icónica y gestual crean una serie de cortocircuitos semánticos, una polifonía de asociaciones que no permiten expresiones ni enunciados alternativos. Además, Joyce desarrolla y exhibe un lenguaje que parece querer asimilar las moléculas de todos los lenguajes. En este complejo y agitado paisaje, los viejos significantes y significados de saussuriana memoria tienden a convertirse en una única e indivisible cosa. Lo mismo sucede en la mayor parte de la música del siglo XX, que siendo consciente de su propia historia, está deseosa de apartarse de sus orígenes. Traducir *Finnegans Wake*, *Le Livre* o la poesía de e. e. cummings sería como transcribir *Jeux* de Debussy, *Música para cuerda, percusión y celesta* de Bartók, *Marteau sans maître* de Boulez, el *Doble concierto* de Carter, *Gruppen* de Stockhausen, y la mayoría de mis trabajos. Se trataría de una operación arbitraria y destructiva impuesta a obras que extraen su sentido, entre otras cosas, de la totalidad de los caracteres acústicos de sus funciones musicales, de sus relaciones sonoras específicas y de la «tematización» de tales relaciones.

La transcripción ha sido, y a veces todavía sigue siendo, un medio de difusión. A comienzos del siglo XIX la divulgación de la música se llevaba a cabo principalmente a través de las transcripciones para piano a cuatro manos, un equi-

valente desde luego menos pasivo pero a menudo también menos pulcro que los cedés y la radio actuales. Adaptaciones y transcripciones eran moneda corriente (casi siempre falsa) en el *big business* de la ópera italiana. Las transcripciones y paráfrasis para piano de Franz Liszt, dirigidas a un público cosmopolita y elitista, contribuyeron enormemente a la evolución de la técnica pianística y estimularon intercambios musicales, aunque la sustancia de la música misma solía tener poco que ver con la altura de Liszt como compositor.

La transcripción ha servido a menudo para comentar y asimilar elementos y experiencias del pasado y de lugares lejanos. Ésta es la razón por la que a veces resulta difícil atribuir límites precisos al amplio territorio de la transcripción. Los desilusionados y heterogéneos «objetos» expresivos que pueblan la música de Mahler, así como las referencias concretas en los visionarios documentales musicales de Charles Ives, son ejemplos significativos de este «comentario del mundo» y de la asimilación como una forma indirecta de transcripción.

Y luego está Schönberg, quien, por suerte para nosotros, transcribió para orquesta su *Tema y variaciones*, op. 43, compuesto originalmente para instrumentos de viento. También transcribió, de manera bastante problemática, a Brahms, Bach, Händel y Mahler. Con Webern, en cambio, la transcripción se convierte en una forma de análisis, como es el caso de su versión del *Ricercare* a seis voces de la *Ofrenda musical* de Bach y de la admirable transcripción brahmiana para cuarteto con piano de la *Kammersymphonie*, op. 9, de Schönberg. En este caso, la transcripción se convierte en un transparente acto de amor y aprendizaje.

Son bien conocidas las transcripciones de Ravel, en las que el piano adquiere una trascendencia orquestal. Las de



Stravinski, por su parte, cubren un amplio y complejo territorio: pensemos en las diferentes versiones de *Les Noces*, y en *Agon*, que es una especie de transcripción (casi una parodia) de un largo episodio de la historia de la música. El joven Stockhausen irrumpió en la escena musical al transcribir su *Kontrapunkte* de una enorme e incontrolada orquesta a un grupo de instrumentos solistas. Con Mauricio Kagel la transcripción se convierte en una auténtica parodia, en un comentario sobre todo lo que encuentra a su paso. Las transcripciones y retranscripciones que Boulez hizo de sus propios trabajos (en las *Notations* para orquesta, por ejemplo, descubre, transcribe y amplifica breves piezas para piano escritas cuarenta y cinco años antes) constituyen un importante aspecto de su proceso creativo y de su prolífica visión.

También yo he transcrito mucho y, cuando no existen razones prácticas o personales, mis transcripciones están invariablemente dictadas por consideraciones analíticas. Siempre he pensado que el mejor comentario posible de una sinfonía es otra sinfonía. Creo que la tercera parte de mi *Sinfonía* es el análisis más completo y profundo que podía llevar a cabo del *Scherzo* de la *Segunda sinfonía* de Mahler. Lo mismo puede decirse de mi *Rendering* para orquesta, mi propio acto de amor por Schubert y por los esbozos de la que sería su última *Sinfonía en re mayor* (D. 936 A), que le ocuparon sus últimas semanas de vida. Con mi transcripción para orquesta de los *Lieder* juveniles de Mahler quise llevar a la luz las presencias que consideraba ocultas en la parte de piano: Wagner, Brahms, el Mahler maduro y los criterios de orquestración que le sucedieron.

Pero demos ahora un paso fuera de los recintos más o menos convencionales de la transcripción e imaginemos, por ejemplo, situaciones concertantes en las que un solis-

ta coexiste con su propia imagen, una imagen reflejada y transcrita en un grupo instrumental convertido en una especie de espejo deformante y amplificador (una interacción que ofrece interesantes desarrollos con las tecnologías informáticas). Estas formas *concertantes* pueden hacer aparecer, transcribir y amplificar funciones contenidas en una parte solista preexistente y autónoma. Se trata entonces de hacer explícitas las virtualidades contenidas en el esbozo original, como si fuera un dato natural del cual debemos extraer formas, dibujos y funciones que le son inherentes. Tal enfoque tiene poco en común con el curioso procedimiento de Schönberg, que escribió la parte del piano de la *Fantasía*, op. 47, tras haber escrito, con todos sus detalles, la parte del violín. La referencia ideal sería más bien la relativa al arte de Paul Klee y a su interacción con la naturaleza: un arte que comenta constantemente las raíces del propio devenir.

Mis *Chemins* para un instrumento solista y orquesta (o grupo instrumental) elaboran piezas solistas (algunas de mis *Sequenze*) preexistentes y autónomas. Los *Chemins* no son la transcripción de una parte solista compuesta con anterioridad—la cual, en efecto, no es sometida a ninguna modificación—, sino más bien la exposición y la amplificación de lo que en ella está implícito u «oculto». En *Chemins I*, basado en *Sequenza II* para arpa, se da un intercambio muy diferenciado entre el solista y las fuerzas instrumentales agregadas (una orquesta y otras dos arpas), como así sucede entre los múltiples modos de escucha que aquellas fuerzas imponen a la parte solista original. El desarrollo lineal en la orquesta y la interacción triangular de las tres arpas hacen que la «amplificación» sea transparente incluso en momentos de extrema densidad. Este proceso de amplificación implica a diversos y simultáneos niveles de

articulación y modos de ejecución, todos ellos comprometidos en el mismo y secuencial viaje armónico del sonido al ruido. El arpa se transforma a menudo en un generador de ruidos: nunca evoca las hermosas delicadezas de la escuela francesa, sino más bien los ruidos de un bosque improbable. Sin embargo, la orquesta y las dos arpas responden al arpa solista, como en una especie de eco que establece a menudo una relación de causa y efecto.

La situación se invierte en *Chemins III* (sobre *Chemins II*), para viola, un conjunto de diez instrumentos y orquesta. Aquí todo coexiste; no hay diálogo ni relaciones de causa-efecto, sino duplicación y mutuo fortalecimiento. La parte solista (*Sequenza VI*) se refleja bastante fielmente en las diferentes capas instrumentales. Los diversos grados de fusión entre las fuerzas están determinados por los caracteres armónicos y las diversas velocidades de articulación. Hay una interacción continua entre elementos periódicos, discontinuos y casi *random*, que orientan nuestra percepción de las fases y los desfases de las distintas bandas de frecuencia. Al mismo tiempo, el grupo instrumental y la orquesta amplifican un aspecto global de este trabajo, que se mueve, de un modo más bien discontinuo, del ruido al sonido. *Sequenza VI* para viola, *Chemins II* para un conjunto instrumental y *Chemins III* van en búsqueda de una melodía, pasando a través de varios estadios sustractivos. Cuando la melodía está finalmente a punto de tomar forma, el trabajo, naturalmente, finaliza.

*Chemins IV* para oboe y once instrumentos, basado en *Sequenza VII* para oboe, desarrolla todavía otra forma de interacción y transcripción. Una nota aislada del solista, inmóvil sobre un mismo registro, se repite con el mismo modo de ataque en una secuencia casi regular de acentos y silencios. La misma nota es desarrollada en el grupo ins-

trumental con una variación constante tímbrica y dinámica a lo largo de toda la composición. Siempre presente y siempre distinta, esta nota actúa como una tónica generalizada. Se convierte en algo análogo al punto prospectivo de un paisaje o un cuadro. Permite poner en relación y percibir todas las oscilaciones de color e intensidad, así como la mínima diferencia de entonación. A veces este punto prospectivo se pierde en el proceso acumulativo, o no es percibido como tal porque ha sido absorbido, como un sonido armónico, en cuanto parte estructural de un proceso armónico. En ciertos momentos, el sonido omnipresente puede llegar a olvidarse, mientras que en otros es reconocible y se graba en la memoria. Las articulaciones de la parte solista son alternativamente extendidas, preparadas, o inesperadamente anticipadas por el grupo instrumental, creando así un diálogo de movilidad e inmovilidad, de un antes y un después, de recuerdo y olvido, que miran hacia delante o hacia atrás, y naturalmente se miran siempre cara a cara. El diálogo se interrumpe cuando el proceso prolifera hasta tal punto que el conjunto instrumental funciona como una cámara de eco, llena de fragmentos deducidos de lo que se ha escuchado hasta el momento, mientras que la fisonomía original del solista se ha transformado por completo.

El diálogo entre un texto preexistente y la alteridad de un texto añadido puede desarrollarse a través de múltiples formas de interacción, desde la más unánime hasta la más conflictiva y extraña. Pero son precisamente estos momentos de extrañeza los que desafían y justifican el vínculo orgánico con los datos de partida (el material de la parte solista).

Por «datos de partida» no entiendo necesariamente algo que sucede antes. Es posible desarrollar situaciones *concer-tantes* en las que el instrumento solista se convierte en generador de funciones que son confiadas al grupo instrumen-

tal, el cual origina a su vez la parte solista. Produce algo que ya existía, de tal manera que la parte solista ya no es un generador, sino un resultado. Esto implica la posibilidad de transformar e incluso de violentar la integridad del texto original con un acto constructivo de demolición. La transcripción se convierte en parte integrante del proceso formativo, participando responsablemente en la definición estructural del trabajo. Por consiguiente, lo que se transcribe no es el sonido, sino la idea.

Creo que las implicaciones de este procedimiento, aunque rápidamente descritas, son bastante amplias: ésta es una posición de la que nos hacemos totalmente responsables cada vez y desde el principio y, si se me permite la pirueta, que podemos adoptar respecto de la historia, no sólo la musical. Se trata de una perspectiva que nos invita a renovar nuestra percepción de la historia, a reinventar su sentido, a aceptar la idea de una historia que nos explora y nos permite reencontrar en ella siempre de nuevo un recuerdo al futuro.

La historia de la música vocal es también una historia de las traducciones de un texto en música. Basta pensar cuántas veces ha sido musicado el texto litúrgico de la misa. No sólo el *cantoral*, sino también un soneto de Heine, Goethe o Mallarmé son estructural y semánticamente modificados y reinventados, al menos en parte, cuando son visitados y absorbidos por la música de Schubert, Schumann, Debussy, Ravel, Boulez u otros. Si un pensamiento musical quiere manifestarse plenamente en relación con la parte textual, debe ser capaz de modificarla y, aun siendo condicionado por ella, de llevar a cabo una transformación analítica de la misma. Esto, al menos, para prevenir la conocida situación—tan común en la música comercial actual—de una letra que se convierte en pretexto dentro de un contexto musical estereotipado.

La técnica vocal puede participar de manera concreta pero también ambigua en la transformación de un texto en música. Incluso la fundamental *Sprechstimme*, concebida por Schönberg para *Pierrot lunaire*, es ejemplar en su ambigüedad evocativa: ¿se trata de la transcripción de la voz del cabaret, del *melodrama* franco-alemán o del ciclo *liederista*? ¿Hay que escucharla como un hablar exasperado o como un canto declinante?; ¿o ambos son válidos?

Hasta en los casos de mayor y sutil conformidad entre música y poesía (pienso en el *Lied* alemán), cuando nos parece experimentar el milagro de un acuerdo casi espontáneo entre estructura musical y estructura poética, somos conscientes de las divergencias, de un desacuerdo expreso entre el diseño musical y el poético, entre estrofas musicales y estrofas poéticas, entre metro y rima, entre modos musicales y estados de ánimo poéticos. El viaje hacia la locura y la perdición en *Winterreise* de Schubert, por poner un ejemplo, es también un viaje hacia la creciente presencia luminosa de las tonalidades mayores.

La puntillosa búsqueda de intenciones comunes específicas entre música y poesía en el *Lied* romántico puede convertirse en un inútil juego semiológico, desde el momento en que los criterios musicales implicados garantizan ellos mismos un código relativo de reciprocidad entre el texto y la música. Evidentemente, los códigos, los métodos y las teorías están presentes siempre en un contexto cultural determinado. En la música vocal están particularmente activos cuando un compositor debe interrelacionar dos dimensiones que implican, en todo caso, posibilidades de inferencias lógicas y un consistente grado de probabilidades en relación con las premisas. Pienso que, incluso en los momentos más elevados de la experiencia *liederista* (*Dichterbildung* de Schumann, por ejemplo), es más interesante «des-

pegar» la música del texto que entregarse a observaciones obvias o rebuscadas que tienden a transformar un *Lied* en una mancha de tinta Rorschach.

Henri Pousseur llevó a cabo un profundo análisis estructural de la compleja espiral de relaciones armónicas y tonales en *Dichterliebe* de Schumann, sacando a la luz, como él dice,

una estructura de notable coherencia y complejidad. Tras un abigarrado tejido se encuentra un material unitario que atraviesa las dieciséis piezas de un modo que no tiene precedentes en ninguna forma de música vocal constituida por un conjunto de momentos anímicamente distintos.

Pero quisiera añadir que también hay ocasiones de significativa separación entre la música y la poesía. Hacia el final del ciclo, los episodios musicales y el itinerario narrativo de las poesías de Heine escogidas por Schumann parecen cerrarse y ahogarse en un mismo remolino, estrechándose recíprocamente, con irónica dignidad, en las aguas de una romántica renuncia. Sin embargo, en el último *Lied*, donde el poeta quiere sepultar sus viejos cantos en un gran féretro, hay algo que permanece suspendido: el comentario final del piano, donde, evocando y desarrollando los últimos compases de dos de los *Lieder* precedentes, el músico habla directamente al poeta invitándolo, con benévola y conmovedora expresión, a no tomárselo demasiado en serio. Este modo de salir del féretro del poeta, esta breve y autónoma meditación musical, parece implicar un paso hacia la trascendencia de las emociones.

En 1965, precisamente aquí en Cambridge, me encontré por primera vez con Roman Jakobson, en un almuerzo en el Faculty Club de Harvard. Se me acercó con sus intensos

y penetrantes ojos y me preguntó a bocajarro: «Dígame, Berio, ¿qué es la música?». Por un instante me quedé sin palabras, y le respondí que música es todo lo que escuchamos con la intención de escuchar música, y que todo puede llegar a ser música.

He seguido fiel—si no exactamente en la práctica, al menos idealmente—a esta improvisada respuesta. Para ser más preciso, añadiría que todo puede llegar a ser música a condición de que esa totalidad pueda ser musicalmente conceptualizada, analizada y traducida a diversos niveles. Tal concepción y tal traducción sólo son posibles con la noción de música como Texto, un texto pluridimensional en continua evolución. Pero Jakobson ya había expresado algo parecido cuando escribió que el aparato lingüístico en su conjunto (la dimensión fonética, fonológica, retórica y sintáctica del lenguaje) contribuye al proceso poético; y no sólo los versos, los metros, las rimas, las simetrías y los paralelismos. Esto implica que las prioridades de las funciones poéticas, y en nuestro caso musicales, deben ser seleccionadas, reinventadas y combinadas de nuevo cada vez. Jakobson puso el conocido ejemplo de un misionero en África que intentaba convencer a un grupo de indígenas de que no fueran desnudos. «Pero tú también estás desnudo», le respondieron señalando su rostro. «Sólo es mi rostro el que está desnudo». Y ellos replicaron: «Mira, para nosotros el rostro está en todas partes».

La música vocal más significativa de las últimas décadas ha investigado exactamente esto: la posibilidad de explorar y de absorber musicalmente el rostro entero del lenguaje. Abandonando la articulación puramente silábica de un texto, la música vocal puede intervenir en la totalidad de sus configuraciones, incluida la fonética e incluyendo la de los gestos vocales, que siempre está presente. Al com-



positor puede serle útil recordar que el sonido de la voz humana es siempre una cita, siempre un gesto. La voz, haga lo que haga, incluso el ruido más simple, es inevitablemente signifiante: suscita asociaciones y lleva consigo de modo invariable un modelo, ya sea natural o cultural.

La música nunca se separará de las palabras ni las palabras lo harán de la música. Los discursos sobre la música pueden convertirse por sí mismos en una especie de transcripción del pensamiento musical. Sin embargo, a veces parece que la música esté rodeada por un Muzak de palabras. Bello y feo, música y no-música, tonal y atonal, cerrado y abierto, formal e informal, sonido y ruido, hablado y cantado, tradición y modernidad, libertad y rigor, son todos ellos términos ciertamente legítimos y convencionales. Pero la experiencia musical parece siempre dispuesta a contradecir lo que se dice de ella, sobre todo cuando se expresa de manera perentoria, con la ayuda algo moralista de oposiciones duales, ya sea a favor de la música, ya sea a favor de las palabras. Los dilemas suscitados por los conflictos duales pueden inducir a preguntarnos si es más significativa una experiencia musical que el discurso que ésta provoca, y si las dos dimensiones, la de la experiencia musical concreta y la del discurso que la traduce en palabras, son de algún modo intercambiables. Pero nos sentimos asimismo inducidos a pensar que un conflicto o una contradicción no tienen razón de ser porque la música no puede ser verdadera o falsa como puede serlo un discurso, no puede ser buena o mala como sucede con un comportamiento. Ni puede ser reducida a «cosa» o a procedimiento susceptible de ser manipulado, precisamente, por un discurso. Se trata de un círculo vicioso. Los discursos sobre la música no nos inquietan—si así fuera no estaríamos aquí—, pero sabemos que la música puede inquietarnos porque, cuan-

do está cargada de sentido, pide ser hablada, interrogada y puesta en relación con un huidizo *otro lugar*. Anteriormente, ese contradictorio *otro lugar* podía identificarse con una concepción universal del arte en la que también la música encontraba acomodo, aunque como un inquilino incómodo e incumplidor. Pero la noción de arte, cada vez más fragmentada y vaciada de intenciones, tiende a transformarse en «artisticidad»: tiende a reconocerse más en la experiencia emotiva que en una obra específica. Nos la encontramos un poco en todas partes y a su vez en ninguna, quizá porque ha perdido uno de los mayores impulsos que tenía en el pasado: el de volverse contra sí misma.

La obra musical parece querer estar constantemente refrendada por un discurso verbal que actúe como mediador entre su apariencia y su posible esencia, sobre todo cuando no es posible relacionar la experiencia directa de una obra con la noción de arte común y conciliador, ni con una idea de música en la cual lo que se escucha tiene algo que ver con lo que podría decirse sobre ello. Puede suceder, sin embargo, que los discursos en torno a la música tiendan a ser sustituidos por la experiencia musical directa y por sus contenidos. Pero comoquiera que los contenidos más relevantes y permanentes son ante todo de corte conceptual, esta sustitución únicamente tiene sentido si las palabras contribuyen realmente a delinear el pensamiento que subyace en una experiencia que, por su naturaleza, es proclive a estar libre de connotaciones verbales.

Un discurso sobre la música puede llegar a anular la creatividad musical cuando se adentra en territorios que la música no puede recorrer conscientemente. De esta manera, toma forma una nueva poética de la hermenéutica y de la estética musical, que con Adorno alcanzó las máximas alturas. Su complejo, polifónico y polisémico discurso sobre

la música—con sus células de pensamiento que se multiplican vertiginosamente en un inalcanzable sistema de pensamiento—dejó huellas y dudas significativas en dos generaciones de músicos. Adorno nos enseñó cómo analizar dialécticamente la experiencia concreta, tomando al mismo tiempo distancia de ella. Cómo dejarse atar, con los oídos bien abiertos, al mástil de un discurso intelectual extraordinariamente provocador, sin dejarse seducir por el canto de las sirenas.

Es el *otro lugar* de los discursos sobre la música, más que las experiencias concretas, lo que nos ha enseñado que algo «feo» puede ser más digno e incluso más útil que algo «bello», estéticamente correcto. Nos ha enseñado que los actos creativos implican reflexión, y que es necesario distinguir entre teoría implícita, que comprende la composición como pensamiento *en* música, y teoría explícita, que se manifiesta como reflexión *sobre* la música. Reflexión que nos ayuda a entender—son palabras de Dahlhaus—en qué medida el primero (un discurso) puede ser útil e indispensable para el segundo (el pensamiento), o «al contrario, hasta qué punto se trata de un añadido superfluo a una práctica autónoma de composición que está sola en sus decisiones».

Con esto, he intentado describirles algunos rasgos de un laberinto que ofrece una única vía de salida: comprensión es traducción. Podríamos llenar páginas y páginas de descripciones anímicas y de paradigmas conceptuales que, con un minucioso análisis de la experiencia (de qué tipo de análisis se trate ya es otra cuestión), podrían contribuir a una visión coherentemente ramificada de la traducción de la música en palabras. Pero no estoy demasiado convencido de que, en el contexto evolutivo de los fenómenos ahora considerados, esta operación pueda producir resultados satisfactorios. Por otra parte, dada la tendencia involutiva

de las actuales relaciones musicales, es difícil decidir qué tipo de satisfacción debería derivar de ella. Quizá, y no es poco, debemos contentarnos con la conciencia de que son estructuras de pensamiento sobre la música que interactúan unas con otras (las de Adorno y Dahlhaus, por ejemplo): auténticas construcciones paramusicales que han influido «en» la música no menos que algunas partituras creadas durante ese mismo período. Se trata de formas complejas de traducción de la experiencia musical, que tienen un valor en sí, como poética que se convierte en «música del sentido». *El ensayo como forma* de Adorno, y sus estudios sobre Schubert y Mahler, son, desde esta perspectiva, ejemplares. Sin renunciar a la especificidad concreta de los detalles, y valorándolos técnicamente de manera aguda y profunda, Adorno construye un edificio de pensamiento que refleja nuestro deseo (por esencia espiritual) de recorrer y volver a recorrer musicalmente las grandes distancias entre el proceso social y el progreso individual, y entre la apariencia (a menudo seductora) y la esencia (siempre enigmática) de aquellas mismas distancias.

Cuando nos movemos en un campo de intereses culturalmente homogéneo tendemos a identificarnos con los objetos que son de nuestro interés. Transcribir el trabajo de los demás, en Europa o en América, es siempre un poco como hablar de nosotros mismos. Pero también puede suceder que deseemos aventurarnos musicalmente en territorios culturales lejanos y explorar diferentes identidades culturales. Cuando este mundo nuestro, que quiere poseerlo todo y traducirlo todo, se confronta con músicas y rituales sonoros que están fijados en el tiempo (fijados como las estructuras sociales que los han producido), entonces las posibilidades de una verdadera identificación cambian de manera radical. Visitar, intentando formar parte de ellas, unas

culturas musicales intensamente marcadas por las técnicas interpretativas, por las armonías, las melodías, las heterofonías y los modos rítmicos, puede provocar un ilusorio sentido de identificación.

La pretensión de una identificación total es, en mi opinión, la forma más estéril de contacto con otra cultura. La total identificación implica un tipo de espontaneidad que, en nuestro caso, sería inevitable y superficialmente emotiva, y algo hipócrita por su falta de rigor. Francamente, me resultaría difícil identificarme con el comportamiento de un monje tibetano, y ninguno de ustedes, supongo, podría hacernos creer que es un pescador siciliano... Pero hay casos, raros y preciosos, en los que la identificación y la separación coexisten creativamente. Béla Bartók es uno de los ejemplos más significativos de bilingüismo musical. Entre el mundo de melodías, ritmos, métricas y armonías populares, y el mundo de la música «cult» en el que se formó, existe una relación indisoluble y profunda que forma parte integrante de la creatividad bartokiana. En las grandes formas, Bartók no cita ni transcribe melodías populares, sino que más bien transcribe su sentido, su idea y, después, en la mayoría de los casos, las inventa. Bartók desarrolla un diálogo entre materiales de extracción campesina y un recorrido formal (ya sea *ad arco*, ya reconducible a los criterios de la «sección áurea» o condicionado por un uso particular del círculo de quintas) que los mantiene orgánica y morfológicamente alejados pero, al mismo tiempo, hace que sean estructuralmente inseparables, es decir, lleva a término una amalgama de elementos aparentemente diferentes y no una mezcla preparada para todos los usos.

En efecto, nada más lejos de Bartók que un viaje turístico a Transilvania o una postal del campo rumano. Con frecuencia, el material de partida ya contiene los caracteres de

una rica y fecunda ambigüedad de fondo. Por ejemplo, las cinco primeras notas del tema bartokiano de la fuga inicial de la *Música para cuerdas, percusión y celesta* son las mismas que encontramos al comienzo de las *Variaciones*, op. 30, de Webern; cuatro de ellas constituyen la famosa célula melódica que conforma el nombre de BACH, y las tres primeras son el *incipit* de una canción popular húngara. Tenemos, pues, cuatro semillas culturales contenidas en cinco notas, semillas que germinan y proliferan en las cuatro partes de este admirable trabajo, en el que sentido latente y sentido manifiesto, la parte y el todo, interactúan de manera nueva y transparente. Tal vez sean precisamente la naturaleza transparente y explícita del recorrido bartokiano, su aparente inocencia y sus complejas relaciones con la historia y con las realidades culturales lo que le han impedido penetrar en las solemnes estructuras de pensamiento de Adorno y de Dahlhaus. El total silencio de Adorno sobre Bartók es significativo: contribuye a poner de manifiesto la naturaleza dogmática de su *Teoría estética* y su dificultad para tratar con las diversidades.

Si salimos de nuestro ámbito cultural y, continuando el viaje por el laberinto de la transcripción, nos dirigimos a África, las cosas cambian considerablemente. Encontramos músicas que no pueden ser escuchadas con los oídos de alguien que quiere transcribirlas a toda costa sobre el pentagrama. Es esencial que los músicos occidentales se acerquen a estos procedimientos musicales, ajenos a su tradición, escuchándolos con oídos inteligentes y sensibles, y con el respeto de quien desea comprender los sofisticados procesos que se encuentran en la base de aquello que podría parecer un simple modo de soplar tubos y golpear piedras y tambores. Se descubren entonces cosas realmente nuevas que, aun llegándonos desde muy lejos, pueden conmover-

nos profundamente. Apropiarse de ellas de modo consciente con nuestros criterios musicales ya no supone un gesto de cínico colonialismo cultural, sino más bien un acto de conocimiento y de respeto, de amor hacia identidades culturales que también pueden decirnos algo de nosotros mismos.

En el África Central existe una pequeña comunidad muy tranquila, trabajadora, y diríamos—si los miembros de la comunidad compartieran nuestra noción de música—que muy musical. Son los Banda Linda, que han sido estudiados por el etnomusicólogo Simha Arom. Tocan, en grupos de unos cuarenta miembros, largas trompas de madera que sólo pueden producir una nota a la vez. Cada nota es repetida en un único módulo rítmico, que ocasionalmente se somete a variaciones mínimas de naturaleza permutativa, y a oscilaciones temporales asimismo mínimas, que no alteran el carácter monolítico del conjunto. Cuando todos los participantes soplan por la embocadura, el sonido que percibimos es algo completamente nuevo para el oído occidental: este sonido complejo y coordinado se encuentra a medio camino entre una catedral sonora y una implacable y ruidosa máquina musical. El procedimiento de los tañedores de trompa Banda Linda está regulado por algunos principios incuestionables. Hay una melodía pentatónica que en realidad nadie toca; en cambio, sus notas están distribuidas entre los distintos músicos que abarcan un registro de dos octavas aproximadamente. Como si fuera la consecuencia de un tácito contrato social, la melodía nunca se oye en cuanto tal, es decir, de manera explícita, pero tanto su carácter como su espíritu se hallan presentes en cada momento y en cada intersticio de esta impresionante instalación sonora.

Naturalmente, me he aprovechado de esta práctica no para transcribir las heterofonías de los Banda Linda para orquesta o para piano, sino para transferir el principio, la

idea, a otros territorios musicales, y también para instituir una relación de transformación recíproca con otras culturas (Sicilia, Eslovenia, Escocia, etcétera). En la obra *Coro*—el título de mi trabajo que deriva de esta compleja experiencia—, los Banda Linda han propiciado, pues, un largo viaje y una interrelación de técnicas y procedimientos propios de otras culturas, haciendo que se adapten y transformen a nuestro lenguaje las funciones musicales originarias y propias de su «máquina sonora». Pero, aun sin sospecharlo, los Banda Linda habían llevado a cabo otro largo viaje, pues aquel procedimiento de segmentación, subdivisión y distribución rítmica de la melodía oculta ya había sido experimentado en la Europa de los siglos XIII y XIV. Me refiero a la práctica del *hoquetus*, la fragmentación rítmica, sincopada, de una melodía entre dos o tres voces. Era ésta una conocida técnica prepolifónica de composición que, entre otras cosas, tendía a dar a la melodía una organización temporal muy marcada. Me parece extremadamente interesante que las arcaicas e inmóviles heterofonías africanas, que pertenecen a una tradición oral, se encuentren, a través de un procedimiento análogo, con un período importante de la tradición escrita europea, siempre en continua evolución.

No creo que Adán, en el famoso jardín, recibiera alguna vez el don divino de una gramática musical universal, condenada a la destrucción en la Torre de Babel. Comoquiera que sea, para concluir esta segunda conferencia, deseo decirles que estas reflexiones han sido para mí como lanzar una botella al mar con un cauto y circunspecto mensaje en su interior. De vez en cuando, la música parece mandarnos tímidas señales de la existencia de organismos innatos que, oportunamente traducidos e interpretados, pueden ayudarnos a aislar los embriones de una gramática musical universal. No creo que el descubrimiento de elemen-



tos comunes pueda ser útil para la creatividad musical, ni tampoco para la utópica perspectiva de un lenguaje musical común que permita hablar a los músicos y que lo hagan, además, de forma unánime. Sin embargo, pienso que esto puede contribuir a explorar la música como lenguaje de lenguajes y a estimular un intercambio constructivo entre distintas culturas, contribuyendo de esta suerte a una pacífica defensa de la diversidad. Esperemos que así sea. Mientras tanto, sigamos traduciendo.

## OLVIDAR LA MÚSICA

Hay mil maneras de olvidar la música, y a mí me interesan más los modos activos de olvidarla que los pasivos e inconscientes. En otras palabras, me interesan las amnesias voluntarias, aunque el deseo y el intento de poseer y recordar la historia de todos los tiempos y todos los lugares es algo constitutivo del pensamiento moderno; y ciertamente hoy en día no faltan los medios para satisfacer este deseo.

El oyente tiene la tendencia a recordar y usar todo el pasado musical como si se tratara de un bien de consumo que le fuera contemporáneo. Esto tiene sentido porque para el oyente el pasado es el recurso más sencillo para acceder al saber musical; pero esta tendencia adquiere a veces los caracteres de una frustración ideológica inconsciente, ya que no se basa en un código de valores musicales, sino en condicionamientos de mercado.

Adorno ya escribió una sociología de la conservación, del ahorro, de la avaricia y del fetichismo musicales, naturalmente en una época distinta, cuando era justo escribirla, cuando cualquier análisis de la escucha implicaba un juicio moral, por no decir político.

La conservación del pasado tiene sentido porque incluso el oyente más desprevenido sabe que la música no se cuelga en una pared, hecha y terminada. La música se ejecuta, está en constante movimiento, siempre *in progress*, sobre todo cuando no existe un código permanente que garantice continuidad entre la mente del compositor y las manos del intérprete, o un nexo de relaciones perceptibles entre las matrices estructurales y los niveles de articulación.

Pero la conservación del pasado también tiene un sentido negativo, cuando se convierte en un modo de olvidar la música. Produce en el oyente una ilusión de continuidad, que le permite seleccionar lo que parece confirmar esa misma continuidad y censurar lo que parece perturbarla. Ésta es la razón por la que la interpretación musical parece tener a menudo una vida autónoma: se convierte en una especie de mercancía, indiferente a la música a la que debería servir. Por diversificadas que parezcan las distintas maneras de ejecución, todas están profundamente arraigadas, insisto, en la sociedad de consumo más que en el mundo de las ideas.

Las técnicas interpretativas, los instrumentos musicales, e incluso los espacios en que se interpreta la música, son asimismo lugares de la memoria, tan rotundos y específicos—y a menudo incluso más—como lo pueda ser una obra musical. Los modos y lugares donde tiene lugar la interpretación poseen tiempos de evolución distintos y con frecuencia nada tienen que ver con los propios de un texto. Los virtuosos de los siglos XVII, XVIII y comienzos del XIX vivían el presente, y no se planteaban problemas filológicos, ni acostumbraban a preocuparse del bagaje acumulado en cuanto a su técnica interpretativa, al pasado de sus instrumentos o al espacio en que éstos sonaron.

Las primeras salas de conciertos, construidas en Europa y Gran Bretaña entre fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, confirmaban el hecho de que la música se había convertido en algo democráticamente accesible; pero también testimoniaban que se trataba de un bien de consumo, disponible para quien podía pagar el precio de una localidad. Desde aquel momento, la sala de conciertos se convirtió inevitablemente en un museo: satisfacía un deseo de acumulación de bienes musicales y atendía una es-

pecie de anhelo de inmortalidad. Bach escribía cantatas de «usar y tirar», mientras que la composición romántica pasó a exorcizar la fuga del tiempo y a presentarse como una garantía de eternidad. Tal vez la necesidad de recordar y de poseer la historia puede verse también como la expresión de un oscuro conflicto cultural (o acaso religioso) que remite a la noche de los tiempos, un conflicto entre un mundo inmortal habitado por mortales y una sociedad de individuos inmortales en un mundo mortal.

Hoy vivimos con el calendario en la mano, pero también con la sensación de que en la historia todo sucede en un devenir sin un particular interés por su transcurso cronológico. Se tiene la sensación de que incluso la música consiste en una especie de depósito de muestras cuya permanencia en las estanterías, así como su desaparición y olvido y su ubicación cronológica, son irrelevantes porque podemos ponerlos aquí o allá según nuestras necesidades y nuestros deseos como oyentes, intérpretes y compositores. Nos damos cuenta entonces de que, en las estanterías de nuestro espacio musical, el pasado y el futuro, el «antes» y el «después», son entidades relativas e intercambiables. La analogía puede ser algo arriesgada, pero quisiera recordar mi sorpresa—hace muchos años, en la escuela, cuando estudiábamos las *Vidas paralelas*—al constatar cómo Plutarco narraba el nacimiento, la vida, el pensamiento y la muerte de una figura importante de la historia griega y la comparaba con otra de la historia romana. No hay referencia a las fechas. Incluso cuando los personajes vivieron a quinientos años de distancia uno de otro (como Arístides y César), no hay referencias al calendario.

Mi intención no es celebrar a Plutarco y la permanencia de sus valores en la música actual, pero, paradójicamente, me parece que el verdadero sentido del devenir musi-

cal reside en la posibilidad de una cierta separación de la secuencia lineal e irreversible del tiempo histórico. Es esta separación la que nos permite, en ocasiones, olvidar o atribuir valores diversos e incluso conflictivos a obras que parecen perforar el rostro impassible de la historia entendida como tiempo que transcurre. La historia de la música vocal y la del teatro musical de los siglos XVIII y XIX puede ser escrita olvidando a Monteverdi, pero no la historia del siglo XX. La historia de gran parte del siglo XVIII puede escribirse sin mencionar a Bach, pero no la del siglo XIX. El profundo sentido de la música de Mahler se hizo evidente cincuenta años después de su muerte.

En música, la distinción entre memoria a largo y corto plazo, la memoria individual, la memoria colectiva y la memoria histórica parece ser tenue y, a veces, surge envuelta en la penumbra. En esa penumbra se diría que todo parece tener su utilidad, y hace válido aquello que defiende que todo tiene su importancia, incluso lo que pueda antojarse complementario. En la luz de aquel atardecer coexisten las opciones más radicalmente opuestas: Mendelssohn descubre a Bach, nace la filología musical, la historia se convierte en ciencia, mientras que el compositor y el oyente comienzan a pasar cuentas con una memoria que tiende a aislar las obras de las circunstancias que las han originado.

Y es siempre en aquella misma luz en la que el virtuoso de un instrumento adquiere mayor conciencia del pasado, y esa conciencia es un recurso que debe ser explotado, pero a veces se vuelve ajeno al hecho de que la única forma de virtuosismo digna de tal nombre consiste en el virtuosismo de la inteligencia, en ese que es capaz de penetrar y ofrecer diferentes mundos musicales. Un pianista que se declara «especialista» del repertorio clásico y romántico, y toca a Beethoven y Chopin sin conocer la música del siglo XX,

es tan superficial como aquel que se proclama especialista en música contemporánea y la toca con unas manos y una mente que nunca han sido atravesadas, en profundidad, por Beethoven y Chopin.

La creciente diversificación de las formas de consumo musical, la evolución de las técnicas y la experimentada por el público, así como la consiguiente inestabilidad de lo que constituían los puntos de referencia, son—aunque sólo en parte—inducidas por los medios de grabación, reproducción y conservación de la música. Tal es el barullo, real o virtual, que nos rodea, que no es posible observarlo como objeto de análisis metodológico. No se trata tanto de un fenómeno de naturaleza musical como de una amnesia acústica que no tiene nada que ver con los valores musicales que deseamos proteger y desarrollar. Si Walter Benjamin estuviera entre nosotros, no debería preocuparse: los mismos medios que contribuyen a la reproductibilidad de la obra, a la crisis de su autoridad, su autenticidad y su «aura», podrían contribuir, en el futuro, a una definición distinta de su autoridad, su autenticidad y su «aura».

Con las nuevas tecnologías es posible acceder a unas nuevas dimensiones acústicas y musicales. Ya en la década de 1950 Karlheinz Stockhausen, con *Zeitmasse*, *Gruppen*, *Kontakte*, y su correspondiente aparato teórico (*Wie die Zeit vergeht*, «Cómo pasa el tiempo»), iba en búsqueda de una extrema, y a menudo paradójica, homogeneidad conceptual procedente de las dimensiones cualitativas y cuantitativas del sonido, entre proporciones de tiempo, frecuencia y timbre, y entre macro y microfenómenos y formas, con el propósito de alcanzar una fusión total, casi natural y divina, de todo posible parámetro cualitativo y cuantitativo. Sabemos, sin embargo, que en la naturaleza toda morfogénesis tiene una base molecular, mientras

que en la música vocal e instrumental la integración de fenómenos de pequeña y gran escala nunca es inocente, porque estos fenómenos musicales carecen de valores absolutos. En las tecnologías informáticas, el compositor trabaja con dimensiones digitalizadas y «moleculares», por así decir, del sonido, donde todo puede ser formado y transformado, donde todo puede ser convertido en otra cosa. Este inmenso y fascinante campo de posibilidades puede llegar a ser muy peligroso cuando el ordenador pierde contacto con la especificidad del material musical.

Podemos rechazar la historia, pero no desatenderla, ni siquiera cuando, con las tecnologías digitales, sintetizamos e hibridamos familias sonoras que no llevan consigo las huellas de los usos musicales del pasado. La música puede explorar territorios nuevos y desconocidos cuando actúa como una moviola que focaliza y analiza el sujeto sonoro, y cuando el compositor, al igual que el director cinematográfico, decide los ángulos, la velocidad, los primeros planos, los zooms, los *blow-ups*, el montaje y los silencios. Todo esto puede obtenerse sin el ordenador, especialmente cuando el objeto sonoro es la voz humana, que, por su misma naturaleza, lleva consigo las huellas de todo, no sólo de la música.

En la conferencia anterior sugerí, citando a Roman Jakobson, que el potencial musical de la voz abarca muchos aspectos, está en todos sus caracteres articulares y en todos sus gestos. Musicalmente, no sólo es un noble instrumento, sino también la suma de todos los caracteres que le es posible abrazar, desde el más digno y respetable hasta el más trivial, y aun el más alejado de la experiencia musical. En el toser, por ejemplo, no hay huella de música; sin embargo, creo que a los sonidos vocales cotidianos podemos inferirles un sentido musical, del mismo modo que a los ges-

tos y movimientos corporales se les puede emplear para un desarrollo coreográfico.

Imaginemos una secuencia, un anillo, un *loop* (una nificación) de gestos vocales, continuamente cambiantes (carcajada, tos, hipo, llanto, suspiro, etcétera): lugares comunes, estereotipos cotidianos no asociados habitualmente con la experiencia musical. Tales sonidos pueden interactuar entre ellos empleando criterios combinatorios que implican también la velocidad de la articulación, las posiciones de la resonancia vocal y las distintas posibilidades de asociación de los diversos comportamientos vocales (una mujer que ríe, por ejemplo, puede tener algo en común con la exhibición de una soprano ligera). Los acontecimientos vocales de este *loop* poseen varios grados de asociación: una carcajada puede convertirse en el principal factor generador en un paisaje vocal discontinuo al que, sin embargo, le falta la presencia más intensa y comprometida: la palabra. Imaginemos luego un texto elemental (como elementales son asimismo, por otra parte, los gestos vocales) compuesto por breves frases, modulares, intercambiables y permutables, que se repiten incesantemente evocando de vez en cuando un potencial narrativo discontinuo. Los dos *loops*, el anillo de dichos gestos vocales y el de los fragmentos de texto, cuentan con longitudes distintas y giran como dos círculos de diámetro diferente, con varias velocidades; y nunca se encuentran en el mismo punto. Esto es lo que sucede en mi *Sequenza III* para voz sola.

A fin de coordinar y dar coherencia musical a un conjunto tan rico en articulaciones vocales es necesario aplicar al texto unos criterios combinatorios análogos a los propios de los sonidos vocales. Hay que desmenuzar el texto, destruirlo (al menos en apariencia) para distribuir sus fragmentos en diferentes planos y recomponerlos con una pers-



pectiva musical más que discursiva o narrativa. Roto y permutado, este texto nunca será percibido en su totalidad. El gesto vocal—que puede captar la atención en cuanto forma de comunicación codificada y hasta diría icónica—es rebatido por la relativa inmutabilidad del texto y por su contigüidad con otras articulaciones vocales igualmente indiferentes. El texto es a su vez perturbado por las voces que simulan una interpretación del texto. Esta múltiple y en cierto sentido alienada relación entre el texto y el gesto vocal (se destruyen y al mismo tiempo se hablan el uno al otro), y el desesperado intento del intérprete de enfrentarse al obsesivo e imparable caleidoscopio vocal de asociaciones, pueden conferir un toque tragicómico a la interpretación, como si se tratara al mismo tiempo de una parodia y de la transcripción de algo elusivo y ausente.

Pero en la *Sequenza III* para voz sola hay algunas ausencias. El trabajo no tiene memoria de la música vocal, su texto carece de autonomía lingüística porque no es posible hacer de él una comprensión lineal. En otras palabras, *Sequenza III* no tiene autonomía específicamente musical porque el sentido del acontecimiento se identifica con los gestos vocales de la vida cotidiana; en consecuencia, falta también una referencia a la extensa y compleja historia de formalizaciones recíprocas en las relaciones entre texto y música en nuestra cultura. Creo que estas ausencias son una invitación a una escucha musicalmente incondicionada, y a participar en el milagroso espectáculo del sonido que se convierte en sentido, un sentido tal vez nunca antes encontrado: una invitación a recorrer la transición de una condición de indiferencia (del texto muy elemental y de las articulaciones vocales igualmente elementales) a una condición necesaria y expresiva. Algo que no significa que nada tenga sentido, sino que algo que no tiene sentido puede sig-

nificar algo. Sin esta conciencia sería superfluo desarrollar, extraer e inventar experiencias musicales obtenidas de ese rostro total (siguiendo el símil de Jakobson) que pertenece a un cuerpo vocal.

La obra musical nunca está sola, siempre cuenta con una gran familia alrededor, y tiene que ser capaz de vivir muchas vidas: debe poder ser rechazada, abandonada a su pasado; debe poder vivir, en el presente, de maneras distintas, incluso olvidando sus propios orígenes. Desde la perspectiva de estas y otras condiciones, la historia de la música occidental parece desarrollarse mostrando un interés, que es sólo ocasional, por su secuencia cronológica. Indiferente a los incendios de sus bibliotecas, parece inventar sus propios calendarios, de suerte que la distinción entre los recorridos a menudo imprecisos del devenir histórico y la constelación de las obras en las que reside la experiencia estética es una dicotomía metafísica, separada de la realidad. Este alejamiento es lo que nos permite una saludable e imparable manipulación de la memoria, sin tener que pagar peajes en los controles de una frontera imaginaria que divide el pasado y el presente. Si aceptamos los términos de esta perspectiva binaria, bien podemos confiarnos a la voz del buen sentido común y, sin incomodar a Plutarco, recordar lo dicho y repetido por los historiadores: que la incomprensión del presente nace del desconocimiento del pasado, y que es inútil esforzarse en comprender el pasado sin un adecuado conocimiento del presente.

Toda la experiencia musical, incluso la más concreta, está impregnada de este paradigma elemental. En el plano creativo, naturalmente, las cosas no son tan extremas, pero tampoco tan simples. A mi pesar, me encuentro a menudo en la posición de querer neutralizar los torpes efectos de un pensamiento dialéctico que ha teorizado una división

sustancialmente binaria y moralista de la experiencia musical. A mi pesar, decía, porque aquel mismo pensamiento (habrán comprendido que me refiero de nuevo a Adorno, siempre él) proporcionó los instrumentos conceptuales quizá más clarividentes y penetrantes que la cultura musical haya tenido a su disposición en el siglo xx. Pero es, al mismo tiempo, el más dogmático.

No creo que ninguna experiencia en música haya sido objeto de condenas tan apasionadas e ideológicas como el neoclasicismo de matiz stravinskiana, con sus presuntas falsificaciones «objetivas» de las «verdades negativas» que, como toda verdad emergente que debe enfrentarse a la «colectividad asesina» (estoy parafraseando a Adorno), no necesita mascaradas neoclásicas, sino, sobre todo, lamentos. El dogma adorniano implica al conjunto de la actividad musical humana, y arroja una luz problemática—porque es musicalmente negativa, pero intelectualmente constructiva—sobre la inherente conflictividad de la creatividad musical, condición imprescindible para la existencia de la obra: conflictividad entre las partes y el todo, entre apariencia y esencia, entre sujeto y objeto, entre expresión y estilo. Lo llamo dogma porque afronta esas y otras parejas de oposiciones (siempre significativas en sí mismas y pertinentes en la creatividad musical contemporánea) en relación con la idea de una obra musical solitaria y monumental, incluso cuando es de breve duración (como en el caso de Webern). No admite alternativas a los conflictos tormentosos que pueblan la obra de Schönberg, y que son capaces de elevar la tensión expresiva a niveles paroxístmicos. En ese marco, la parodia es invariablemente sarcasmo, y los conflictos son llevados a sus consecuencias extremas. Además, este dogma no admite relaciones de complementariedad.

El neoclasicismo de Stravinski y el otro, silenciado, de Schönberg están lejos ciertamente el uno del otro, pero son también las dos caras, muy distintas, de un mismo y riguroso viaje musical que quiere exorcizar la memoria y las diversidades, y a la vez llegar a un acuerdo con ellas. Son también dos caras complementarias, como lo eran, bien que de modo diferente, las de Wagner y Verdi, de Debussy y Strauss, de Berg y Webern. Las semillas de este exorcismo las encontramos ya en Mahler, quien elabora en solitario un discurso constituido por fuerzas en conflicto, aunque complementarias, exhibiendo de este modo una misma categoría de señales melódicas banales y de concepciones originales incompatibles entre ellas. Mahler trasciende unos gestos musicales propios en dimensiones espiritualmente visionarias, jamás oídas antes. Se trata de una visión en la que la especificidad y la seducción de los motivos particulares parecen, a veces, conversar desde lejos con la dimensión global y problemática de la arquitectura sinfónica.

La tan reprobada experiencia neoclásica de Stravinski puede verse como un viaje selectivo a través de fragmentos de historia, o bien como una parodia. Ocasionalmente, puede relacionarse con una luz más constructiva, también como una forma en movimiento. Desde esta perspectiva, *Agon* para orquesta (escrita entre 1953 y 1957 para George Balanchine) es una obra fundamental. Este trabajo concluye el itinerario neoclásico (si así, a regañadientes, debo llamarlo) de Stravinski con un admirable exorcismo donde el pasado no es antigüedad ni coleccionismo, y donde cada protagonista habla con la voz de otro. *Agon* es una obra sobre la que tiende a cernerse un silencio musicológico porque, imagino, es de difícil clasificación.

Como en cualquier música digna de nuestro interés, todos los elementos constitutivos de *Agon* tienen una vida

múltiple. Su forma finge ser cerrada, pero sólo porque la coda final reanuda casi literalmente el inicio, mientras que su recorrido se halla marcado de manera discontinua por retornos simétricos y mínimamente variados. Una forma narrativa puede encontrarse en diversas formas de expresión, tanto en una improvisación aleatoria como en el recortado perfil de las nubes. Pero *Agon* es, sobre todo, un envoltorio o, por mejor decir, un contenedor en el que Stravinski depositó una pequeña colección de objetos preciosos de carácter y procedencia distintos, y de gran belleza, al lado de meras copias de los mismos. Algunos de ellos (como el *Pas-de-quatre* inicial, el *Prélude* y el *Interlude*) conviven con sus reproducciones, es decir, se repiten, sin que ello sugiera la idea de que *Agon* es un comentario al rondó clásico. Para acercarnos a los diferentes episodios no es necesario referirse a algún manual francés de danza del siglo XVII, aunque sin duda haya condicionado el trabajo con Balanchine y, en ocasiones, incluso el carácter expresivo de las piezas individuales. *Agon* no es una suite de danzas, ni tampoco una parodia. En *Agon* hallamos de todo: piezas diatónicas, cromáticas, atonales, canónicas, tonales, seriales, politonales, neobarrocas, referencias al *Concierto*, op. 24, de Webern, y también música de cámara distribuida en una gran orquesta que nunca toca toda a la vez. Pero asimismo se dan verdaderos desarrollos y proliferaciones del material, que desbordan los caracteres formales propios de una música que se desenvuelve en una naturaleza cortés ceremonial: es decir, que exceden los límites de las piezas individuales, poniendo las simetrías y las repeticiones presentes en la partitura bajo una luz siempre nueva aunque no siempre cortés. Y luego están los acontecimientos autónomos (como el *Saraband-Step* y el *Bransle Gay*), que no se comunican entre sí ni tampoco con los demás: auténti-

cos *happenings*, breves y gentiles. *Agon* procede, pues, en tres ámbitos distintos: la repetición, el desarrollo y la inserción de episodios inconexos. Qué hermoso sería si la literatura contemporánea pudiera asimilar una análoga segmentación narrativa, un análogo montaje y una análoga variabilidad de la trama. Pero, proceda como proceda, en su propio meta-stravinskiano e hiper-stravinskiano laberinto referencial, *Agon* es un trabajo ligero. Ligero, porque comunica a cada momento la sensación de haber despojado y reducido a lo esencial de sus funciones, a puro gesto, a símbolo de sus expresiones, algunos de los cuerpos frecuentemente farragosos de la herencia musical.

Escribía Italo Calvino en la primera de las conferencias que debía pronunciar en esta misma cátedra:

Mi labor ha consistido las más de las veces en sustraer peso; he tratado de quitar peso a las figuras humanas, a los cuerpos celestes, a las ciudades; he tratado, sobre todo, de quitar peso a la estructura del relato y al lenguaje.\*

Una de las condiciones de la ligereza es saberse alejar de las cosas respetuosamente, sin retórica, y también saberlas olvidar conscientemente en el momento justo: «de puntillas», diría Calvino de uno de sus personajes, que se aleja hacia quién sabe dónde (como desgraciadamente hizo él mismo, demasiado pronto).

Es significativo que en *Agon*, aparte de los pasajes repetidos casi exactamente, los intervalos no se organizan de manera simétrica con esos mismos pasajes. Aquí, el hexacordo puede formar parte de dos episodios radicalmente distintos (como el *Bransle Simple* y el *Bransle Double*). El

\* Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, op. cit., p. 19.

mismo desarrollo, el mismo proceso de transformación, puede implicar una sucesión de episodios diferentes y encerrados en sí mismos, en su especificidad, aparentemente indiferentes al desarrollo y al proceso exterior de transformación. Éste es el caso, por ejemplo, de los tres primeros episodios (*Pas-de-quatre*, *Double Pas-de-quatre* y *Triple Pas-de-quatre*), en los que la desenfadada fanfarria inicial es contaminada por un inocente y mínimo cromatismo que, sin embargo, se propaga de manera gradual por todo el tejido instrumental, hasta corromper cromáticamente todas las figuras y todos los motivos de los tres episodios. Este proceso de cromatización no coincide con la división de los diversos movimientos de danza.

¿Es ésta una separación de parámetros? No, es más bien una separación de procesos. En *Agon*, Stravinski no se somete a la historia, sino que la relata de modos distintos. *Agon* es un documental musical felizmente no fiable (por ser profundamente creativo) sobre la memoria histórica y la memoria formal y estructural y sobre su relación igualmente no fiable y transitoria. También un adiós al neoclasicismo.

¿Por qué, pues, olvidar la música? Porque hay mil maneras de olvidar y de traicionar su historia. Porque la creación siempre implica un cierto grado de destrucción y de infidelidad. Porque debemos ser capaces de suscitar la memoria de aquello que nos sirve para luego negarla, con una espontaneidad paradójicamente rigurosa. Porque, en todo caso, como afirmaba Heráclito, no es posible entrar dos veces en el mismo río. La conciencia del pasado nunca es pasiva, y no queremos ser los cómplices sometidos de un pasado que está siempre con nosotros, que se nutre de nosotros y que nunca termina.

## «O ALTER DUFT»

«O alter Duft aus Märchenzeit» ('Oh, antigua fragancia del tiempo de los cuentos'): es el primer verso del último fragmento, el vigésimo primero, de *Pierrot lunaire* de Arnold Schönberg. Si les digo que la música, como la vida, también puede impregnarse de antiguos perfumes no es para anunciarles una conferencia nostálgica o sentimental. No se alarmen, el antiguo perfume, la añeja fragancia que intentaré evocar, es el de la «obra abierta», un proceso cuya experiencia ha marcado profundamente a los músicos de mi generación, y que sigue suscitando, a veces, viejas cuestiones.

Hay obras musicales acabadas y obras voluntariamente inconclusas; hay obras *in progress* y obras involuntariamente acabadas. O inacabadas. O abiertas. Su no finitud y su apertura pueden manifestarse en un número infinito de modos, y lo son por un infinito número de razones. Intentar hacer un inventario y dar una definición unívoca de tales razones es, cuando menos, difícil e incluso contradictorio, desde el momento en que podemos acercarnos a una obra musical de maneras muy distintas, que implican su condición más o menos abierta y, en su latencia, *in progress*. Una obra musical nunca está *ya allí* realmente, como pueden estarlo *Madame Bovary*, *Les demoiselles d'Avignon*, el museo Guggenheim de Nueva York o *Rashomon*, que nos describen, entre otras muchas cosas, la relación entre la idea del autor y los criterios de la realización. La obra musical nunca está realmente *allí*: necesita de intermediarios que contribuyan a clarificar e interpretar la relación—siempre algo abierta—entre la idea y los criterios de su composi-



ción. Una idea musical que no lleva consigo y dentro de sí los límites de su realización concreta, simplemente no existe o existe mal o, como veremos más adelante, se convierte en otra cosa. En una obra musical, la denominada apertura se puede encontrar, situar o desarrollar en distintos lugares: en la concepción de la obra, en su interpretación y en su escucha; o bien, y éste es el caso más probable, en los tres lugares a la vez.

Una concepción tendencialmente abierta de la forma musical implica el deseo—por no decir exactamente la posibilidad—de seguir y de desarrollar itinerarios formales alternativos, imprevisibles, no homogéneos y, sobre todo, no lineales. Pero ¿alternativos e imprevisibles en relación con qué? Evidentemente, en particular con relación a los términos establecidos por el compositor en el proceso de la concepción misma de la obra. En toda obra que pueda ser definida como abierta existe un manifiesto conflicto de intereses: en el tiempo de la escucha, no en el espacio de la página escrita por el compositor, el resultado será siempre—incluso en su compleja y fascinante identidad—único y no abierto. Las páginas escritas por el compositor serán, en cambio, el equivalente a un bloc de notas, a un cuaderno de bitácora en el que se documentan los diversos episodios del proceso creativo. El intérprete podrá moverse entre los episodios, pasar de uno al otro, desatender algunos e inventar un orden de sucesión. De este modo, si la sustancia musical del cuaderno es de gran interés, el intérprete enriquecerá su experiencia, y su inteligencia musical resultará gratificada. Se dirá que la idea de predisponer un mismo material capaz de dar vida a una forma múltiple es intelectual y poéticamente muy atractiva, pero es una idea intrínseca a todo proceso creativo, incluso a los que aspiran a construir una obra que siempre comience, continúe y

acabe de la misma manera. El problema radica en que se trata de una multiplicidad formal más bien aristocrática, porque sólo puede ser cultivada por el compositor, por el intérprete o por alguien que haya podido escuchar, una después de otra, dos interpretaciones, o sea, dos versiones distintas de la misma obra.

Las reflexiones sobre la obra abierta y el *work in progress* en música han implicado a menudo la presencia del azar y de los procedimientos aleatorios, asumidos no sólo como los verdaderos garantes de una apertura formal, sino también como las señales de un rechazo ideológico de la idea misma de forma, e incluso de la idea de obra. Tal vez alguno de ustedes recordará a los compositores que, con anterioridad a los futuros programas *random*, jugaban a los dados con notas, duraciones, intensidades, timbres y otros procedimientos a menudo divertidos e imprevisibles. Es ciertamente arbitrario echar de menos lo que la historia no nos ha dado, y que, en cualquier caso, sólo podemos intentar imaginar, pero no puedo dejar de pensar que hubiera sido deseable que el rechazo de una forma definida y de una obra acabada ocultara también una necesidad de trascendencia que los dados, evidentemente, no podían ofrecer.

Hacia fines de la década de 1950, Umberto Eco escribió un libro, podríamos decir que poco relacionado con el devenir histórico, titulado *Opera aperta* (1962).<sup>\*</sup> Este trabajo le fue inspirado, al menos en parte, por las experiencias musicales abiertas o relativamente abiertas como, por ejemplo, mi *Sequenza I* para flauta. Eco elabora, en el marco de una escala muy amplia, algunos de los problemas que estoy afrontando aquí. Digo problemas porque lo son real-

<sup>\*</sup> Existe traducción en español: *Obra abierta*, trad. Roser Berdagué, Barcelona, Ariel, 1979.

mente, en especial cuando prescindimos de una auténtica distinción entre los conceptos musicales y los literarios. Sin pretender resumir el libro, quiero sólo recordar que Eco señala que

una forma es estéticamente válida en la medida en que puede ser vista y comprendida según múltiples perspectivas, manifestando una riqueza de aspectos y resonancias sin dejar de ser ella misma.

Asimismo, afirma que una obra puede ser perceptiblemente abierta, y en este caso se trata, dicho sencillamente, de obras «no terminadas» que el autor, sigue diciendo Eco,

parece entregar al intérprete más o menos como las piezas de un mecano, desinteresándose aparentemente de adónde irán a parar las cosas. Esta interpretación de los hechos es paradójica e inexacta, pero el aspecto más exterior de estas experiencias musicales [...] nos debe inducir a ver *por qué* hoy un artista advierte la exigencia de trabajar en tal dirección.

Eco explica admirablemente esta cuestión, y lo hace con gran ingenio refiriéndose a la obra de Kafka como una obra «abierta» y «ambigua» por excelencia, mientras que, con relación a la obra de Joyce, lo hace de manera un tanto difusa, en particular al referirse a *Finnegans Wake* y *Ulises*, enfoque que le sirve para acudir a aquella famosa metáfora de Edmund Wilson sobre una ciudad animada por una vida compleja e inagotable. Y luego Eco habla de Proust, Montale, Mallarmé, Valéry, Dubuffet, Frank Lloyd Wright y muchos otros. En las décadas siguientes, Eco ya no siente la exigencia de trabajar en esa dirección, aunque sólo sea porque la música ha desaparecido de los horizontes de su

investigación de una «semiosis ilimitada». Y era inevitable porque la música, ya hemos hablado de ello, resulta incómoda para la semiología: parece limitar su poder.

Estamos todavía en los últimos años de la década de 1950 y primeros de la de 1960, y el compositor desea inventar principios estructurales siempre distintos que le permitan desligarse por completo de las predeterminaciones formales, con la esperanza de ver emerger aquellas formas de maneras siempre distintas y siempre significativas para su conciencia y su imaginación y, por qué no, también para su instinto. Pero esto, al menos superficialmente, no siempre ha sucedido.

Con el azar—aquella especie de caos bien educado—, la apertura se convierte en una cuestión de cada uno y concierne en particular a quien lanza los dados, metafóricamente o no, y se pregunta taoístamente si es preferible el rumor de una lluvia intensa a un cuarteto de Beethoven. En aquellos años, el compositor dejó que el azar eligiese por él (a menudo con sorprendente y alegre imaginación) y que, en ocasiones, los productos del azar se dejaran atravesar incluso por una cierta dimensión estética. Pero con el azar se entraba en una esfera cultural distinta, donde las obras (tanto virtuales como abiertas, negativas o «informales») no podían transformarse por el simple hecho de que ya no estaban. Se habían ido.

Es cierto—como se dijo y se repitió en aquellos tiempos—que un procedimiento numérico sistemático llevado a su extremo puede resultar análogo, en sus resultados perceptibles, a un procedimiento aleatorio. Pero es asimismo cierto que la conciencia de esta relativa analogía de resultados está en las raíces de muchas realizaciones musicales significativas de las últimas décadas. Sin embargo, de manera negativa, esta *coincidentia oppositorum*, esta coinci-

dencia perceptiva entre concepciones opuestas, provocó también muchas desdichas en ambos campos. Llegó a ser una especie de coartada conceptual o comportamental, según los casos. Ello condujo a los compositores, tanto a los obsesivamente rigurosos como a los sistemática y despreocupadamente aleatorios, a no asumir todas sus responsabilidades perceptivas, porque los procedimientos combinatorios de los primeros y el rigor aleatorio de los segundos generaban, bien que por vías distintas, una distribución similar estadística de intervalos, duraciones, registros, etcétera. Así es como todo sentido formal y estructural—tan abierto y complejo como se quisiera—parecía desaparecer o caer en un desmayo. Para hacer que recobraran los sentidos se imponían entonces unas intervenciones brutales, bofetadas formales infligidas la mayoría de las veces a la incoherencia y a la renuncia, a la ausencia de algo impreciso.

Los serialistas «totales» asignaban a cada nota un elevado número de funciones y de determinaciones combinatorias que debían cuantificar y desarrollar, con criterios idénticos, elementos musicales esquemáticos. El resultado podía ser ocasionalmente expresivo (toda forma de renuncia tiene su propia expresividad), pero el proyecto de una formación revestida de un sentido musical se reducía a mero funcionamiento: una autodenominada microestructura no podía identificarse con una inexistente macroestructura. Los procedimientos seriales estaban estrechamente vinculados a los criterios de no repetición, pero hacían un uso bastante engorroso de todas las posibles formas canónicas y proto-contrapuntísticas. Estaban vinculados a la idea de que una forma se apagaba naturalmente, cuando se agotaban las posibilidades combinatorias, pero se les negó, por ejemplo, la experiencia de otro artificio retórico interesante (que ya habíamos encontrado en un contexto distinto): el

de no hacer que una música acabara, sino que se detuviera.

Existían también los «aleatorios» y sus parientes más próximos, los estocásticos, ciertamente más libres de movimiento en términos de densidad, dinámicas, perfiles y tiempos variables, en su congénita indiferencia a los detalles y a su historia, que experimentaban, reloj en mano, una especie de macroforma, pero sin el aval ni el consuelo de la «microforma». En tal caso, la obra puede ganar algo en su connotación, aunque pierde en denotación al adquirir las características globales de un atractivo e imparable acontecimiento natural. Las obras de este tipo (habitualmente confiadas a una orquesta) pueden describirse como si fueran nubes, el viento sobre la superficie del mar, el intenso gorjeo de los pájaros en el bosque, o el croar de las ranas en los campos estivales, mientras que el autor puede legitimarlas con el cálculo de probabilidades, la lógica matemática o la serie de Fibonacci. En definitiva, acontecimientos sonoros como metáfora. En ambas situaciones—la de la serie generalizada y la de la indeterminación y el azar—es siempre a expensas del *detalle*: aquel detalle que, más que cualquier otra cosa, justifica la exhaustividad, la necesidad y la dignidad misma del trabajo musical. En el primer caso, el fetichismo del detalle, saturado de informaciones, a menudo hace que sean casi impracticables la interpretación y la escucha; en el segundo, la indiferencia hacia el detalle transforma el trabajo mismo en un enorme y anormal detalle, cuyo diseño sonoro, por las asociaciones que suscita (las nubes, el viento, el mar y los campos en verano), a veces puede ser algo adictivo.

Es cierto, de todos modos, que la divergencia de objetivos, criterios y comportamientos contribuyó a liberar el pensamiento musical de los condicionamientos temáticos (de la idea, por ejemplo, de que la serie es un hipertema de

doce notas); contribuyó asimismo a abrir los procesos musicales a la totalidad de los procesos acústicos, a profundizar una necesidad de complementariedad entre las posibles opciones y las segmentaciones y, finalmente, a hacer que cualquier idea de forma musical—aunque fuese abierta y temporal—se revelara inseparable de la realidad de los hechos, pero no tautológica.

¿Es posible promover y desarrollar una relación de reciprocidad activa entre los procedimientos sistemáticos por una parte y los aleatorios, o casi, por la otra? Para que tal encuentro sea significativo es importante situarlo en una plataforma estructural capaz, ante todo, de conferir funciones esencialmente restringidas a los diversos comportamientos; deben poder interactuar de un modo parecido a lo que sucede entre los caracteres armónicos, de tiempo y de timbre, disponibles para una lectura restringida, pero al mismo tiempo abierta también a la adquisición de un sentido global. En una construcción musical, los desórdenes momentáneos que pueden darse en una partitura deben poder encontrarse cara a cara con las regularidades, sincronías, repeticiones y simetrías, asimismo temporales, del mismo modo que, en el lenguaje, los sonidos por una parte y los ruidos por otra, vocales y consonantes, periodicidades y distribuciones estadísticas, interactúan, se penetran recíprocamente y se fusionan. De la misma manera que, finalmente, una idea de forma abierta debe poder medirse, por no decir alternarse, con la idea, dialécticamente complementaria, de forma cerrada. Ciertamente, son experiencias en conflicto, pero, para bien o para mal, resultan también inseparables y, más a menudo de lo que parece, pueden necesitarse mutuamente.

En música, lo «inacabado» cuenta con una dimensión ambigua y contradictoria. Quizá inexistente. Es contradic-

toria porque entra en conflicto con el deseo de completar y, aunque sea temporalmente, de concluir un trabajo. Es ambigua porque puede ser hija del azar, puede habitar dentro de una forma abierta, pero no prescindir de la experiencia de lo «cerrado». Ya no es posible encajar lo inacabado en la perspectiva de un saber musical común, que en el pasado hizo que compositores e intérpretes pudieran ser cómplices y que posibilitara, por ejemplo, que Antonio Vivaldi señalase que no había terminado la parte del bajo continuo de uno de sus conciertos porque incluso los asnos podían realizarla. ¿Puede ayudarnos acaso lo «inacabado» de Miguel Ángel, todavía hoy tan significativo para nosotros? No lo creo, porque se trata de un «inacabado» práctico y trascendente al mismo tiempo. Él tenía una prisa titánica y, una vez se le había revelado el concepto, carecía de la paciencia de completar una escultura en todos sus detalles. «No se puede trabajar en una cosa con las manos—decía—y en otra con la mente, particularmente en el mármol».

En literatura, lo «inacabado», con raíces estéticas o poéticas, no existe: si se presenta como tal es porque acaso faltan páginas. Las grandes obras literarias (Proust, Joyce, Musil, Faulkner, Beckett), abiertas a una cantidad asombrosa de interrogantes y de estratos de significado, suspenden o desarrollan tiempos narrativos diversos—abiertos ellos mismos—y entrelazados unos con otros; pero están terminadas como catedrales (también lo «inacabado» de Musil es un voluntario y consciente *work in progress*).

En música, lo inacabado está señalado por la notación que, quiérase o no, asume a menudo unas funciones semejantes a las de un mapa geográfico mientras se prepara un viaje: un mapa lleno de sobreentendidos y de cosas no dichas. De una cierta zona pueden interesarnos la situación hídrica, las montañas, los caminos, la densidad de la vege-



tación u otros aspectos, según si pretendemos atravesarla en barca o a pie. Un mapa implica, pues, una elección y una jerarquía de funciones, de condiciones y de representaciones. De forma parecida, si entramos en un territorio musical muy accidentado y complejo, a veces puede ser oportuno dar a los intérpretes un mapa con descripciones superficiales del territorio que deben atravesar: esto es, con criterios de articulación flexibles y abiertos, y con relaciones de tiempo elásticas y proporcionales más que absolutas. En otras palabras, el compositor puede permitir que un intérprete adapte la obra a sus capacidades. O, si entramos en un territorio vocal muy diversificado y gestual, tal vez podemos prescindir de imponer a la voz unos valores dinámicos y de entonación muy detallados porque se trata de informaciones ya implícitas en los contornos del paisaje vocal y en los gestos que lo pueblan. Éstos son casos en los que se da al intérprete libertades específicas de adaptación al texto, que pueden influir en algunos aspectos morfológicos de la obra pero no en su fisonomía.

La idea de lo «inacabado» concierne, pues, a la representación, al mapa geográfico, pero no al espíritu de la obra, ni tampoco al itinerario ni al territorio. Atañe al uso que se hace de ello.

La noción de lo «inacabado» también puede llegar muy lejos, no tanto porque se asigna a los intérpretes y a su intuición responsabilidades cada vez más amplias y, al mismo tiempo, específicas, sino porque el mapa—la partitura—puede ser cada vez más esencial y escueto, puede limitarse a sugerir la envoltura de una forma virtual y vagamente descriptiva, habitada únicamente por sonidos y silencios largos o breves, rápidas interjecciones o lentas reconsideraciones, notas muy agudas o muy graves, *pianissimi* o unos pocos *fortissimi*. El texto se manifiesta como renuncia, se

empobrece: se convierte en la ensimismada parodia de un viaje hacia el silencio.

Se ha hablado mucho de silencio, de un silencio del tiempo en un tiempo de silencio, vacío y abierto, en los límites del delirio místico: de cómo permanecer en el silencio, de cómo sentirlo y habitarlo, de cómo ser habitados por él. Entonces, el silencio se convierte en un espacio mental abierto a todo. El silencio no es un absoluto. Musical y acústicamente no existe. Puede ser habitado por todo y por nada; es una imagen mental, una especie de grisura retiniana de la conciencia musical. Los sonidos, incluso los más conceptualizados, son siempre concretos, no pueden materializarse (ni siquiera los de Webern, que sabía precisamente alguna cosa sobre los silencios habitados).

Un texto musical, en la mente del compositor, puede configurarse como una entidad perfectamente cerrada y conceptualmente sellada. Para un intérprete, en cambio, ese mismo texto puede antojarse abierto y lleno de alternativas estructuralmente significantes. Pero el texto puede estar abierto asimismo para el compositor y cerrado para el intérprete. Más allá de la intención del autor y de los *a priori* del oyente, en la música convergen también las intenciones y los *a priori* del intérprete, que, como bien sabemos, es el heredero, no siempre legítimo, de una historia terriblemente compleja y prevaricadora. En efecto, no es infrecuente el caso del intérprete que transforma la apertura relativa de una obra en libertad imitando, precisamente, comportamientos que en otro tiempo habrían sido productores de sentido musical. Pero el oyente termina por sufrir a ciegas lo que se le ofrece, y no puede preguntarse si, en las intenciones del compositor o del intérprete, la obra era o podría haber sido abierta, cerrada u otra cosa. Los oyentes no tienen elección porque carecen de puntos de referencia: todo

lo que escuchan por primera vez es siempre cerrado. Podrían elegir y formarse una opinión sólo si les propusieran interpretaciones distintas del mismo texto, una al lado de otra; o en el caso de una obra «móvil», en la que el orden de las piezas que la constituyen es susceptible de ser modificado por el intérprete; o bien si las elecciones extemporáneas realizadas por el intérprete fueran explícitamente señaladas de algún modo (pero no sabría decir cómo), entre la hilaridad del público.

Toda forma de creatividad musical es, por su misma naturaleza, abierta. La fascinación de los libros que analizan los itinerarios creativos de las grandes mentes musicales (Beethoven, por ejemplo) no reside únicamente en el relato de las elecciones realizadas sino, sobre todo, en la descripción de aquella facultad, valiosa como ninguna, de poder descubrir una cosa mientras se estaba buscando otra. Se trata de una facultad favorecida por la frecuente pero puntual separación entre los detalles de un recorrido musical y la forma global de ese recorrido; una especie de breve distanciamiento entre la forma y el material temático, entre la macroestructura y la microestructura, que tomará cuerpo cada vez más en el siglo XIX, en Schubert, Schumann y, especialmente, en Mahler. Los motivos de gran belleza parecen entrar a veces en una forma no generada por ellos, y los acoge con una cierta distancia, como visitantes un tanto incómodos y engorrosos. O no los acoge en absoluto. En el «Andante» de la *Sexta sinfonía* de Mahler, el hiperestructural mi bemol mayor, que suena por última vez, aparece como una habitación vacía, en la que ya no viven las melodías: se han ido.

Una situación distinta se nos ofrece cuando no hay *a priori* formales. Es el caso de Stravinski en *La consagración de la primavera*. La forma es sustancialmente episódica,

pero completamente inventada: acumula acontecimientos intensa y autónomamente caracterizados y no recurrentes. El orden, el montaje de una parte de los episodios, se decidió «sobre la marcha», con la partitura casi acabada, según una estrategia de máximo contraste articulatorio y de una apertura virtual compuesta de formas sustancialmente cerradas. Recordarán el sufrimiento de Mahler cuando, en la *Segunda sinfonía*, probaba los posibles y distintos órdenes de los movimientos. Éste, desde luego, no era el caso de Stravinski, dado que, fuera cual fuera el orden conferido a los movimientos, el material utilizado por el compositor era, en su diversidad y complejidad, milagrosamente homogéneo. El compositor interviene, enlazando *a posteriori* movimientos muy distintos entre ellos, con procedimientos aliterativos muy simples pero de gran penetración y—hay que decirlo—de gran astucia formal (como sucede entre la *Introduction* y las *Danses des adolescentes*, o entre *Jeu du rapt* y las *Rondes printanières*). Estas aliteraciones contribuyen a dar una amplitud posterior al perfil de la *Consagración*, el cual, como sabemos, alberga en su interior una gran cantidad de factores orgánicamente entrelazados, pero también de estratos indiferentes unos a otros, poniendo así la relativa autosuficiencia de los episodios particulares en una perspectiva múltiple y lineal, dialéctica y determinista al mismo tiempo. La *Consagración*, en definitiva, vive muchas vidas en una. Y éste es su sentido profundo.

Desde otra perspectiva completamente distinta, éste es también el sentido de las formas abiertas, y no podemos ser más precisos porque sabemos que nuestro deseo de apertura, de orden y desorden, no se identifica necesariamente con la posible identificación de la apertura, ni con la percepción del orden o el desorden.

Escuchar las «aperturas» es siempre un dilema. Un acon-

tecimiento musical puede proponernos situaciones sonoras extremadamente complejas, caóticas y diversificadas (el equivalente musical de un videoclip gestionado por un programa *random*, por ejemplo). Esto nos impulsará a buscar y a aislar sus aspectos comunes, que ciertamente encontraremos desde el momento en que, como se ha dicho, una vez establecido un punto de vista, cada cosa tiene relaciones de analogía, continuidad y semejanza con cualquier otra. En la vertiente opuesta, un acontecimiento musical homogéneo e inmóvil (el equivalente a un rostro que no cambia de expresión) me impulsará a identificar las menores diferencias y variaciones. Es evidente que cuanto mayores son el número y la diversidad de los elementos puestos en juego, mayores serán la necesidad y las dificultades para identificar las razones de su coexistencia, incluso a pesar de las intenciones del autor. Es asimismo evidente que cuanto menores sean el número y la diversidad de los elementos, más específicos y discretos serán los detalles útiles para una posible interpretación. Tenemos, por una parte, una virtual e indescifrable macroforma y, por otra, una microforma fácilmente perceptible y segmentable.

Imaginemos que nuestra intención sea relacionar, no por simple superposición, aquellos dos mundos distantes y mutuamente indiferentes, gobernados internamente por el azar. Imaginemos, por un lado, que leemos la macroforma con las segmentaciones y los detalles homogéneos de la microforma; y, por otro, que imponemos a la microforma, esto es, al rostro imperturbable, el ritmo caótico y frenético del videoclip. Entre los distintos resultados imaginables hay uno que promete ser más interesante y expresivo que el resto: por medio del intercambio de las dos dimensiones temporales, los dos mundos, nada parecidos, se encuentran y estrechan la mano, dando un sentido musical

a las aperturas y a los cierres temporales, confirmando, si fuera necesario, que el sentido musical reside ante todo en el entendimiento, incluso confiado al azar, entre macroestructura y microestructura. Las implicaciones de esta perspectiva son de largo alcance y llevan el perfume de las cosas nuevas: quitan el reloj al azar, le sustraen su obtusa indiferencia a la diversidad del tiempo, y llevan la música hacia territorios poco explorados.

Para terminar, quisiera sugerir que la vieja e indefinible forma abierta puede tener utilidades prácticas si se aborda como un instrumento pedagógico. Por ejemplo, puede educar a los niños a una escucha atenta, ejercitarlos a escoger, a reaccionar espontáneamente, a distribuir, desde cualquier punto de vista, arcilla y ladrillos musicales que podrán ser transformados y combinados según criterios de contraste, semejanza, continuidad y demás aspectos. Esta experiencia puede traernos otro antiguo perfume, un «alter Duft» con el que la forma abierta llega a convertirse en un útil sustituto o en un complemento a los viejos ejercicios de armonización extemporánea de un bajo, o en una extensión de ciertos aspectos de la improvisación del jazz. No digo esto como una provocación; tampoco me mueve el gusto por las paradojas. Pienso que la experiencia de las formas abiertas, del *work in progress*, de lo «inacabado», puede contribuir a recuperar una dimensión efímera, alegre y momentánea de la experiencia musical, abandonando toda aspiración a cualquier idea de eternidad, y educando, en cambio, a pensar la obra como un aglomerado de acontecimientos que, sin un centro determinado, encuentran localmente—y de modo también sorprendente—sus conexiones, su necesidad y quién sabe si su momentánea belleza.



## VER LA MÚSICA

Cuando alguien preguntó a Wagner cómo concebía la realización escénica de sus dramas, el compositor respondió que pensaba en ellos como si se tratara de una acción musical que deviene visible. La profunda y revolucionaria coherencia de la obra wagneriana parece justificar plenamente esta afirmación, una afirmación simple sólo en apariencia, porque implica dimensiones narrativas no visibles ni explícitas, confiere a la dimensión visual una función emblemática (y por consiguiente abierta a sustituciones) y señala el distanciamiento de Wagner con respecto a la utopía del *Gesamtkunstwerk* teorizada por él mismo. A Mozart, la pregunta le hubiera parecido extravagante, e incluso incomprendible, pero no nos lo parece a nosotros. En efecto, las obras de Mozart también se nos antojan una visualización del pensamiento clásico, de las formas sonata y concertante. Se diría que Debussy da sustancia escénica a las elipses de su pensamiento musical. Su *Pelléas et Mélisande* no tiene antecedentes, parece salir de la nada y acabar en la nada, sin suscitar ni resolver conflictos morales. Diríamos que la escansión de las escenas de *Pelléas* evoca las imágenes de un libro de la memoria, hojeado—así me gusta pensarlo—con una mirada al futuro. Alban Berg, con *Wozzeck*, parece sintetizar en la escena la intensidad y el rigor de su pensamiento musical, cuya complejidad estructural se visualiza y condensa en una secuencia de escenas autónomas. Los gestos escénicos los vemos como la evocación de episodios de una película sabiamente montada por la música.

Estos ejemplos—y podríamos añadir otros—nos recuer-



dan de qué modo el sentido profundo y duradero del teatro musical parece realizarse por entero sólo cuando la concepción escénica y la dramaturgia son generadas por el pensamiento musical y resultan estructuralmente análogas a la música. Análogas, pero no necesariamente parecidas. Deben ser identificables sobre los tiempos largos, el diseño global y la estructura de la narración, mientras que los momentos particulares pueden salvaguardar su autonomía y entrar en conflicto entre ellos. La música puede expresar y hasta describir la escena; pero también puede serle indiferente, e incluso entrar en conflicto con ella. Las creaciones de Kurt Weill y Bertolt Brecht y las debidas a Alban Berg, tan distintas entre ellas, son ejemplares desde esta perspectiva. Igualmente ejemplar, por su modernidad, fue Verdi. En el primer acto de *Rigoletto*, por ejemplo, se da una especie de *juke-box* musical indiferente al drama que se está perfilando; luego tenemos el cuarteto final, significativamente alejado también del drama que se está consumando, y lo propio ocurre en relación con numerosas descripciones e identificaciones de afectos y de ambientes.

El traslado de una visión musical al escenario, y el desarrollo de un diálogo significativo entre el pensamiento musical y la dramaturgia visible, es un argumento abierto a todas las suposiciones. Son innumerables los factores que pueden perturbarlo o dilatarlo: desde los virtuosismos vocales hasta las interferencias escénicas y técnicas, momentos que pueden ser más o menos significativos, pero que llevan consigo el peso de su historia y el de sus propios usos y costumbres. El análisis de este diálogo es difícil, pero se puede aplicar separadamente a la música y a la dramaturgia, a lo que se escucha y a lo que se ve. El tiempo de la escucha musical es móvil, diferido e irreversible, mientras que la percepción de lo que tenemos ante nuestros ojos, sobre

la escena, es selectiva, global e instantánea. En un diálogo entre ambas percepciones, la de la música y la de las imágenes, la primera es la que condiciona a la segunda, la música es la que observa, analiza y comenta permanentemente aquello que vemos.

Pero regresemos a Wagner. Durante su penúltimo viaje a Italia (mientras estaba trabajando la orquestación de *Parsifal*), permaneció tres meses cerca de Siena. Cuando visitó la bellísima catedral de la ciudad, apenas entrar en ella exclamó: «Éste es el Grial del tercer acto de *Parsifal*». En efecto, en la escenografía de aquel tercer acto, en la primera representación de la ópera en Bayreuth, en 1882, el templo del Grial se abría con una reproducción bastante fiel del interior de la catedral sienesa.

No es extraño encontrar una solemne y famosa catedral italiana en la escena wagneriana de Bayreuth. Al contrario, desde el punto de vista del pensamiento del compositor esta elección es relevante y coherente, sobre todo si se compara con la cantidad de citas de lugares, pueblos, castillos, catedrales y pirámides que han ocupado la escena de la ópera. Pero también es significativo el hecho de que la catedral de Siena fuera perfectamente sustituible, como en verdad lo fue en representaciones posteriores, al igual que son sustituibles todos los aspectos visuales de las óperas de todos los tiempos. La música y el texto, en cambio, tienen su propia autonomía y no son fácilmente sustituibles. Sin embargo, lo que se ve en una ópera, y que debería corroborar y confirmar el entendimiento entre música y palabra, entre sentido de la música y sentido del discurso, puede contribuir a que esta alianza se vuelva conflictiva, puede contribuir a ridiculizarla, como sucede a menudo en las faraónicas e inútiles exhumaciones de óperas justamente olvidadas.

El aparato escénico, cuando no es una mera decoración, puede favorecer la realización de una ópera incluso sin procurar una ambientación específica a los hechos y acciones que se suceden, sino únicamente sugiriendo su ambiente emotivo, la *Stimmung* de una situación musical y poética. «Ya no pretendemos crear la ilusión de un bosque, sino la de un hombre en la atmósfera de un bosque», escribía Adolphe Appia en 1895, a propósito de su montaje de *Sigfrido*. Appia fue el primer director de ópera radicalmente crítico con los montajes de Wagner. Sostenía que la escena wagneriana no estaba en sintonía con la novedad de la música, y fue el primero en distanciarse del naturalismo escenográfico, suprimiendo por completo los decorados hechos de lienzos pintados y suprimiendo también, por lo tanto, la catedral de Siena. Es la música, decía Appia, la que tiene que dictar las condiciones de la imagen. La puesta en escena sólo debe presentar al espectador lo que pertenece al espacio evocado por el texto musical.

A menudo, y en particular antes de Wagner, sucedía lo contrario. Como sabemos, el género de la ópera es históricamente variable. A lo largo de los siglos ha cambiado sus connotaciones y sus relaciones con el mundo exterior: basta pensar en los diversos estilos de canto, o reparar en cómo en los siglos XVII y XVIII el escenario y la tramoya podían crear también auténticos modelos experimentales de investigación arquitectónica, o asumir proyectos escenográficos que fueran más allá de los límites del teatro. Los materiales de la ópera—luces, voces, vestidos, textos, elementos arquitectónicos de la escena e instrumentos—han evolucionado y se han transformado, pero, de un modo u otro, han llevado y llevan consigo y sobre ellos el recuerdo y las huellas de cómo fueron empleados antaño, unos usos que a su vez han provocado su propia transformación y su declive.

Se ha tendido siempre a ver la escena como el resultado de un cálculo prospectivo y de una construcción a propósito del tema, en consonancia, por lo tanto, con las perspectivas morales y cívicas, así como con los efectos emocionales propios de una narración operística. La presencia de una historia que contar, con palabras habladas o cantadas, y la aceptación de convenciones teatrales, tendentes a caer poco a poco en la rutina, podían condicionar notablemente la música y subyugarla; podían, asimismo, predisponer y programar las relaciones entre ojo y oído. Estos condicionamientos eran lo bastante significativos como para justificar una representación teatral incluso cuando la música estaba compuesta, esencialmente, de manierismos y estereotipos. Incluso cuando ya no tenía sentido fuera de sí misma, fuera de su obstinado cantar: canto, *ergo sum*.

Es sabido que en la ópera del siglo XIX los milagros y las sorpresas finales eran tan normales como esperados. Los acontecimientos narrados llegaban siempre a buen puerto. Si por razones de clase social no era aceptable que Violetta Valéry se casara con Alfredo o que Gilda se marchara con el Duque, he aquí que llegaba la muerte, *deus ex machina* resolviendo entre lágrimas y satisfacción general cualquier dilema ético-burgués insoluble. Sin embargo, en el siglo XIX, el melodrama italiano, tanto en sus momentos más elevados y originales como en sus manifestaciones más rudas, pertenecía a la gente, era una forma de ritual colectivo y podía llegar a ser, por lo tanto, un punto de encuentro cultural, un fácil y emotivo instrumento de conciencia social, casi tanto como lo eran las canciones, las marchas, los himnos y los fuegos artificiales.

En nuestros días sigue siendo cierto que cualquier posible concepción de teatro musical y de una visualización, no necesariamente wagneriana, de la música debe medirse

con los innumerables aspectos de una convención escénica general, constituida a su vez por numerosas convenciones particulares, narrativas y poéticas, escénicas y musicales. De vez en cuando, tales convenciones siguen reclamando su derecho de asilo en el arco temporal de una noche operística y en el arco de proscenio de un teatro institucionalizado. Nosotros, en cambio, como otros hicieran antes que nosotros, reclamamos su desmembramiento.

El teatro de Stravinski ya proponía una prudente pero significativa separación de los componentes de la representación, con una tendencia a cierto distanciamiento escénico entre el itinerario musical y la organización figurativa. El plano narrativo de la música y el escénico presentan en Stravinski fricciones y conflictos. Él mismo hablaba de bigamia de la música en su relación con el gesto escénico por una parte, y la palabra por otra. El papel del narrador en *Cædipus rex* y en la *L'Histoire du soldat* consiste, al menos en parte, en aliviar a los personajes del peso de una representación servil y tautológica—es decir, inútil—de cuanto se narra, haciéndoles expresar, en cambio, una sana y algo cínica indiferencia. En *Renard* y en *Les Noces*, las partes mímicas y las cantadas no corresponden a una única presencia escénica, sino que aparecen desdobladas. Y después está la conocida tendencia neoclásica al extrañamiento entre la convención y la invención musical, cosa que permite que la invención domine en todo momento a la convención, pudiendo medir asimismo la distancia y el significado de tal dominio y de tal distancia.

¿Se puede hablar todavía hoy de ópera? ¿Es posible que como género sobreviva sólo porque existen teatros de ópera y porque, como Bertolt Brecht decía, pase lo que pase, los teatros tienen que trabajar cada noche, al igual que los periódicos deben salir cada día y tienen que poder dispo-

ner de todo el material que necesitan? ¿Es posible, como decía también Brecht, que las denominadas óperas buenas lo sean únicamente porque son beneficiosas para la supervivencia del aparato que las acoge? ¿Y que sean definidas como buenas porque no amenazan al aparato y porque su valor puede medirse con una escala basada en la noción de «comercialidad»? Nos separan muchos años de estas afirmaciones, que sin duda han contribuido a una gestión consciente de los elementos que se ofrecen separados en la representación, así como al sabotaje de esa especie de chantaje emotivo y del amasijo psicológico propio de la mercancía teatral y de sus celebrados grandes valores expresivos.

El racionalismo crítico que el teatro épico de Brecht aplica a la escena y a la relación escena/público, contra una idea de teatro ilusionista y consolador, supone una autonomía de los niveles expresivos y de los distintos elementos de la representación. La música juega aquí un papel fundamental, sobre todo cuando con su autonomía contribuye a interrumpir el desarrollo de la acción y a alienarlo. En el teatro musical de Brecht, texto, música, vestidos, puestas en escena y luces sugieren casi siempre y desde el principio el carácter de la obra que nos convoca, y ayudan a configurar una representación compuesta de situaciones y cuadros separados e intermitentes que conducen a una dilatación épica del conjunto, generando así en el espectador—son palabras de Brecht—una tensión dirigida no hacia el resultado, sino hacia el desarrollo de la acción, que, como sabemos, debía ser políticamente educativa.

Lo que Brecht no nos dio, sin embargo, fue una visión evolutiva de los medios y de los criterios que determinan la representación en el teatro musical. Su aparato ideológico («No construir sobre los buenos días del pasado, sino sobre los malos días del presente») no le permitía valorar,

desde una perspectiva histórica, el hecho de que, mientras tanto, la ópera y sus templos se habían transformado casi todos en complicadísimos museos, cerrados en sí mismos y al cambiante mundo exterior. Los teatros, con y sin música, deben mantener viva la tendencia a salir de sí mismos, a hablar con un «afuera», ya sea ideal o real, tal como ocurre con los sentimientos y las ideas, que adquieren sentido cuando se refieren a la realidad en la que se manifiestan.

Se ha dicho que un género musical es también una convención social, y, como todas las convenciones, genera «horizontes de espera» por parte del destinatario «consumidor del espectáculo». Precisamente por ello, el género de la ópera ha sido analizado muy de cerca en las últimas décadas, y en parte desmantelado. Sus pedazos, llenos de memoria, han sido seleccionados, ensamblados, descartados, transformados y, a menudo, eliminados. ¿Era necesario? Para mí la respuesta es fácil porque es exactamente lo que he intentado hacer yo mismo. O no hacer.

Con *La vera storia*, una acción musical en dos partes, estuve parcial a idealmente próximo a Brecht, pero sobre todo a Italo Calvino, autor del texto. Con él queríamos acercarnos a algunos aspectos esenciales del teatro operístico, y queríamos sugerir también que detrás de una «historia verdadera» siempre hay otra todavía más verdadera. Como en un cuento popular, la primera parte de *La vera storia* expone, someramente, un acontecimiento elemental, en un marco de fiesta como sacrificio, y del carnaval como parodia de ese sacrificio: un tema elaborado por Mijaíl Bajtin. *La vera storia* no profundiza en los conflictos psicológicos implícitos en el tema: éstos se hallan distribuidos en un relato musical abierto, capaz de aceptar otros problemas. Aletea una cierta indiferencia respecto de las figuras—no son verdaderos personajes—y, en cambio, se concede mucha atención

a las funciones narrativas que éstas explicitan. En efecto, los no-personajes de la primera parte de *La vera storia* podrían revestirse de otra historia y situarse en otro lugar. La narración es tratada como un objeto que se transforma y que modifica, a su vez, el propio tema.

La concepción bipolar del espacio acústico y visual de los teatros a la italiana implica una armonía bien estudiada entre todos sus elementos. Para nosotros, estos mismos elementos ya están teatralizados de partida; ya «cantan», ya han realizado la experiencia de la ópera. Son el producto de esa experiencia. Es por ello por lo que puede resultar difícil aceptar esa armonía y, en cambio, puede ser más útil, brechtianamente, separar los elementos de la representación de manera que la armonía y la comprensión, que normalmente se dan por descontado, puedan ser descubiertas sobre nuevas bases, del mismo modo que descubriendo nuevos nexos se puede dar sentido y valor a la escucha de la música. Éste es el camino que conduce desde la experiencia de la ópera tradicional hasta la de un teatro musical. Para recorrerlo, es necesario crear una relación temporal abierta entre lo que se ve y lo que se escucha, en un espacio que debe ser descubierto, en la medida en que forma parte de un proceso y no como un *a priori*, un espacio abierto pero no vacío. Una coincidencia y una unanimidad predispuestas y una sincronización acrítica entre los nexos musicales y los nexos escénicos y textuales tienden a degradar el discurso.

Así pues, en la primera parte de *La vera storia*, a la manera de un cuento popular, y como en las óperas tradicionales, los participantes son identificables ante todo por su especificidad vocal. La *tenorilità*, la *sopranità* y la *cantastorietà* son tratadas como si fueran pseudopersonajes. Éstos, en cuanto tales, no son prisioneros de un libreto: ha de po-



der entenderse que están allí por azar y que podrían salir de un momento a otro. Y en efecto, en la segunda parte se han ido todos. Pero el texto de Calvino no se ha ido con ellos, ha permanecido allí, como estaba antes, aunque distribuido de otro modo. La segunda parte se convierte en una transfiguración y en un análisis de la primera, en una perspectiva musical y dramática completamente distinta. Ambas partes exponen y desarrollan de manera diferente dos caras del mismo discurso; metafóricamente, podríamos verlo como si un narrador propusiera dos versiones del mismo acontecimiento. Pero mientras que la primera parte se manifiesta con las imágenes y la gestualidad de un cuento popular, la segunda ya no parece relatar nada: *piensa* en la primera parte. En ella hay protagonistas vocales; en la segunda, una colectividad vocal. La primera es concreta; la segunda, soñada. La primera no ignora la escena, la segunda la rechaza. La primera parte es «horizontal», estival, se desarrolla al aire libre; la segunda es «vertical», invernal, nocturna, situada en la ciudad. La segunda parte es una oscura parodia de la primera.

El traslado y la relectura del mismo texto a espacios y tiempos distintos hunde ciertamente sus raíces en la narratividad popular, pero también obedece a la necesidad de compensar y de hacer olvidar una ausencia: la ausencia de una historia, por verdadera o falsa que sea. Cuando la ópera del siglo XIX no tenía que preocuparse de divinidades y de cosas maravillosas sino de hombres y mujeres de carne y hueso, su trama se desarrollaba sobre todo en el presente, hasta el punto de que, cuando debía narrar un hecho precedente, las cosas se complicaban a menudo hasta el ridículo. Pero la ópera tenía melodías, motivos y fórmulas melódicas que desarrollaban su propia dramaturgia paralelamente a los acontecimientos escénicos. Estos motivos,

con frecuencia inolvidables, estaban marcados, desde su primera aparición, por un nexo muy visible, además de audible, con situaciones y personajes claramente identificables en la escena.

Sin todo ello, ¿dónde está pues la verdadera historia de *La vera storia*? ¿En la primera o en la segunda parte? No lo sé. Para quien mira y escucha podría plantearse la hipótesis de una tercera parte, quizá más verdadera y quizá semejante a las ciudades invisibles y a los jardines de Calvino, cuyas terrazas se asomaban «sólo sobre el lago de nuestra mente». Desde esta perspectiva, *La vera storia* quiere suscitar muchas preguntas, pero prefiero pensar que las únicas respuestas posibles se encuentran en la experiencia del teatro mismo; algo así como las preguntas sobre la música a las que, a fin de cuentas, únicamente la misma música puede responder realmente. Sólo a condición de dejar abierta la experiencia, el teatro musical, con o sin escenario, con o sin historias, puede seguir siendo, aún hoy—y ésta es mi esperanza—, una terraza sobre el mundo. ¿Utopía? ¡Bienvenida la utopía! Éste es un privilegio que tiene que defenderse, en particular cuando buscamos cosas que no estamos seguros de poder encontrar, cuando buscamos algo que todavía no existe porque no tiene nombre. Y tal vez nunca lo tenga.

En este punto, los «horizontes de espera» del «consumidor del espectáculo» tal vez ya no son dignos de nuestro interés. Si se quiere establecer, a toda costa, un diálogo con ellos, es necesario frustrarlos y, ante todo, separar y analizar los elementos de la representación. Deben crearse las condiciones favorables (no necesariamente pacíficas) para que, a través del análisis, la ejecución musical asimile la escena y las palabras, y sea ella misma totalmente asimilada por la ejecución escénica.

La oscilación constante de nuestra atención desde la es-

cucha hasta la mirada, y de vuelta a la escucha, puede provocar y poner a prueba constructivamente aquellos mercantiles y tristemente célebres «horizontes de espera». Mientras que, por su parte, el «consumidor del espectáculo» no tendrá tregua, precisamente porque, a menudo, es sólo un «consumidor», y sólo con esfuerzo podrá quizá ser inducido a apreciar las ventajas de un ojo que escucha y de un oído que ve. De un ojo que sabe escuchar cosas distintas desde una misma perspectiva, y de un oído que puede ver una sola cosa, pero con luces y puntos de vista diferentes.

Fuera y lejos de la ópera, la ejecución musical puede llegar a ser una forma no específica de teatro. Ver las acciones, los gestos, los esfuerzos y las acrobacias de los músicos que están llevando a cabo cosas insólitas, caóticas y hasta divertidas puede sin duda ayudar y completar la escucha. Es verdaderamente interesante ver cómo se producen sonidos extraños, en particular si éstos forman parte de un organismo musical coherente que los ha generado. No hay razón de alarma si los criterios de organización estrictamente musical, que organizan los sonidos en el tiempo, se transfieren también a comportamientos ajenos a la música, pero visibles y concretos (en el tiempo). Las lejanas raíces de esta posibilidad de transferencia las encontramos en las tradiciones populares, en la relación a menudo sorprendente, por ejemplo, entre la música y el trabajo en los campos. También la danza, con sus rigurosos criterios coreográficos, puede ser observada como una expresión, en este caso trascendente, de esa misma relación.

La necesidad de coordinar diversos modos y tiempos de visibilidad de procedimientos estrictamente musicales con otros no musicales ha sido estimulada en parte gracias a las antiguas experiencias de la música electrónica, la reproducida a través de altavoces, y por la necesidad creada por ella

misma para compensar la ausencia de referencias visuales. Intérpretes que interactúan con sonidos previamente registrados (o producidos y gestionados por las máquinas) y la espacialización del sonido son modos convencionales, ciertamente abiertos a nuevos desarrollos, de habitar y dramatizar el espacio, de suscitar un diálogo entre lo que se escucha y lo que se ve, o se podría o se querría ver, desde el momento en que al escuchar cualquier sonido intencionalmente musical surge irreprimible la tendencia a buscar conexiones con alguna acción humana.

Hay experiencias de teatro instrumental y de teatro vocal que pueden encontrar su centro y su coherencia expresiva alternativamente en operaciones que quisiera definir una vez más como «aditivas» o «sustractivas». En el primer caso, cada participante está implicado en un número exorbitante de funciones y de relaciones musicales, que, sumadas unas a otras, encuentran expresión y refugio en la gestualidad, en una especie de «palabra escénica» de la escucha. En el segundo caso, el trabajo musical resulta alterado, reducido a algunos detalles de orden interpretativo que, así aislados, tienden a adquirir su propia autonomía (respirar de diferentes modos pero sin producir sonido, por ejemplo), con el riesgo de incurrir en la anécdota, en la fácil parodia y el *kitsch*.

Yo me he interesado por el primer caso, el de los intérpretes a los cuales se les ha dado un exceso de trabajo, es decir, una cantidad enorme de funciones musicales. También me interesaba explorar la posibilidad de una escucha desprovista de una dramaturgia predeterminada y fusionada *a priori* en la estructura musical; me interesaba, antes que nada, por una dramaturgia deducida y generada por los mismos procesos musicales. Éste es el caso de mis primeros pasos, en 1961 y 1962, en el terreno del teatro mu-

sical, que todavía no había explorado, pero para el que ya había afinado los instrumentos—una vez más, como un recuerdo al futuro—, especialmente a través de Monteverdi (*Orfeo*, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, y el *Libro octavo de Madrigales*) y las implicaciones, más que las realizaciones de los *Madrigali rappresentativi*, el «teatro para los oídos» del Renacimiento tardío. Pienso en mis *Circles* ya citados sobre tres poemas de e. e. cummings, para voz femenina, arpa y dos percusionistas; o en *Visage* para esa misma voz femenina (la de Cathy Berberian) y elaboraciones electroacústicas; pienso en *Passaggio* para soprano, orquesta y dos coros: uno en la orquesta y el otro distribuido entre el público.

La exorbitante cantidad de funciones y de relaciones musicales que hay en *Circles* (interpretada por primera vez en 1960 en Tanglewood, con Cathy Berberian y con solistas de la Boston Symphony Orchestra) puede describirse brevemente como sigue. Los tres poemas de e. e. cummings, de complejidad progresiva, se repiten dos veces: I, II, III y III, II, I, en un conjunto de cinco episodios musicales. El poema I se retoma, al final de *Circles*, con elementos musicales del segundo episodio. El poema II se retoma con elementos del primer episodio, mientras que el poema III, en el tercer episodio, se repite a sí mismo en dirección contraria. El arpa y las percusiones difunden musical y acústicamente los tres poemas tal como son propuestos por la voz: es decir, adquieren el papel de generadores de funciones musicales y/o acústicas. Se desarrolla ante todo una continua oscilación entre los elementos periódicos, vinculados a unas familias específicas de intervalos fácilmente perceptibles, y acontecimientos complejos, caracterizados por un notable grado de indeterminación. Los criterios de elección y de uso de la percusión y el arpa están dictados por

modelos fonéticos específicos: los instrumentos tocan, por así decir, la voz y las palabras. Abordan diferentes modos de ataque, vocales y consonantes (fricativas, sibilantes, explosivas, etcétera). Los instrumentos traducen y extienden los procedimientos vocales en una especie de onomatopeya o, mejor, de bilingüismo vocal-instrumental. La relación entre una voz femenina y dos percusionistas a menudo descontrolados puede presentar problemas de equilibrio acústico. Por lo tanto, la cantante tiene que desplazarse, seguir sobre la escena un itinerario que le permita ser acompañada en ocasiones por los instrumentos, ser como ellos y, también, ser completamente asimilada por ellos, convirtiéndose ella misma en instrumento. Esta movilidad de relación implica diversos modos y grados de perceptibilidad del texto. Para mantener y desarrollar un diálogo intenso entre la dimensión musical, la dimensión fonético-acústica y la espacial, se necesita una coordinación particular que debe confiarse a auténticas señalizaciones musicales por parte de todos los intérpretes, así como a gestos y señales bien visibles de la cantante. También las señalizaciones musicales y los gestos de la cantante (que parece celebrar un rito de identificación total con los demás intérpretes) son asimilados al proceso musical, de modo que *Circles* se convierte en la representación de una sobreabundancia de relaciones musicales y acústicas. La partitura misma se transforma en una entidad polivalente evocada, realizada y traducida en visibles y diversificados procedimientos musicales.

Quisiera abrir un breve paréntesis para recordar que los criterios de la notación constituyen en sí mismos un modo de ver y de pensar la música. Sin notación, en la Edad Media la música no habría llegado a ser un «código del mundo»; no se habría planteado el problema de la elaboración de criterios de descripción cuantitativa de una experiencia

empírica y cualitativa; no tendríamos polifonía (al menos, no como la entendemos en la cultura occidental); nunca habría habido ni habría experimentación ni investigación continua, ni tampoco, imagino, la tendencia a la unicidad y a la organicidad de la obra musical en cuanto tal.

El teatro instrumental y vocal puede encontrar su centro en operaciones de naturaleza sustractiva. Un detalle cualquiera, aislado y descontextualizado, se convierte en otra cosa, y puede adquirir funciones autónomas y diferentes. Lo que antes no se hacía notar (la respiración de un músico, por ejemplo), y se daba por descontado porque formaba parte de un procedimiento general y coherente, se sitúa ahora en primer plano y tiende a llegar a ser significativo por su cuenta. Al no perder completamente el contacto con el contexto general al que pertenece, y con el que termina por contraponerse, se convierte en parodia. Si se eliminan todas las consonantes de un discurso, incluso enfatizando las inflexiones y las entonaciones, las vocales, al quedar solas, se transforman en otra cosa y producen un «teatrito» de efectos paradójicos y humorísticos.

Pero, aunque sólo fuera en razón de su etimología y de sus antiguos precedentes históricos, la parodia no siempre es la forma divertida y menor de evasión cómica de la realidad que invade las formas de espectáculo. El teatro instrumental nos propone alguna vez una forma bastante seria, incluso trágica, de parodia. Éste es el caso del metateatro instrumental y vocal de Mauricio Kagel y de sus parodias talmúdicas y extremadamente serias. Su «disección de lo existente—se ha sugerido—no desvela la verdad, sino la nada». A menudo, lo que se ve mientras se escucha su metamúsica es la sombra trágicamente pesimista del *Innombrable* de Samuel Beckett.

El teatro musical, visto desde la perspectiva que he pro-

puesto, no es siempre explícito ni produce necesariamente acción, sino, más bien, pensamiento. En la práctica tiende a ser autorreferencial. Cuando va más allá de las tablas de su escenario, no lo hace con una extensión virtual y psicológica de la escenografía, sino con el pensamiento. No propone milagros; impone, en cambio, un trabajo lúcido, apasionante y tendencialmente abierto.

Ver la música: el impulso a buscar una unión entre imagen y sonido nos llega desde muy lejos, de una antigua visión sinestésica del mundo. Éxodo, 20, 18: «Ahora todo el pueblo *veía* las voces, las llamas, el sonido del *shofar* y el monte que humeaba...».

La conjunción entre luz y sonido, entre luz y palabra, es común a casi todos los relatos de los orígenes, de los acontecimientos primordiales, de los mitos y de la conciencia del mundo. La música se alza a menudo como el intermediario más poderoso entre el ojo y el oído, entre esos puntos móviles y extremos de un espacio que todavía deber ser explorado e interrogado. Un espacio que a veces se diría que nos conduce al umbral de un misterio. Un espacio que—con escenografías, luces, vestidos, voces e instrumentos—intentamos insistentemente secularizar, pero que parece contener siempre un núcleo intangible y, tal vez, sagrado.





## VI POÉTICA DEL ANÁLISIS

En esta última conferencia me gustaría exponer algunas ideas acerca de los diversos modos en que la poética y el análisis pueden coexistir. Son ideas que implican el deseo ambicioso y tal vez irrealizable de desarrollar una relación de interdependencia, de complementariedad—incluso de identidad—, entre las dimensiones creativa y analítica de la música.

Se sabe, porque ya se ha dicho y repetido, que todo discurso sobre la música es, por su naturaleza, necesariamente incompleto. Tan incompleto que en este último encuentro me siento obligado a decirles cosas a las que probablemente se podrá replicar con su exacto contrario. No lo hago como homenaje a una forma abierta de la mente (abierta, en cualquier caso, la mente lo es), o a un *work in progress* del espíritu, ni tampoco desde un punto de vista dialéctico, dirigido a desarrollar ideas a través de contradicciones. En esta ocasión les hablaré de cosas vinculadas—implícitamente y de manera más estrecha de lo habitual—a mi propio trabajo, que espero esté libre de excesivas contradicciones.

Los dos términos, poética y análisis, podrían fusionarse quizá en una sola definición, «crítica musical» (por analogía con la crítica literaria y con la crítica de arte). Pero debo confesarles que esta perspectiva me plantearía alguna dificultad, entre otras cosas porque me obligaría a asumir posturas en apariencia objetivas que sólo en parte podrían resultar musicalmente útiles. En efecto, la sintética y prudente expresión «crítica musical» vendría a significar aná-

lisis de la poética, que es casi exactamente lo contrario de lo que me interesa discutir con ustedes aquí.

Para empezar, quisiera proponerles una idea simplificada y tal vez algo pretextual de poética y de análisis musical; de un término muy antiguo, el primero, y de otro relativamente nuevo. Hoy, la noción de poética musical ya no se discute y no necesita de adjetivos; bastan un nombre y un apellido. Podemos hablar, en efecto, de la poética de Anton Webern, de Olivier Messiaen, de Ígor Stravinski y de Béla Bartók, sobreentendiendo una relación diversificada, móvil y conscientemente original con la creación musical. Resultaría, en cambio, más bien curioso hablar de la poética de Bach, Haydn y Mozart, desde el momento en que sus obras, por su pluralidad, tienden a incorporar valores históricos y estéticos objetivos, que en el tiempo de su composición existían de manera autónoma e independiente de las obras de cada uno; valores que, por su relativa permanencia, no eran fácilmente modificados por la historia y por los acontecimientos. Poética, si bien en términos muy generales, ha implicado siempre una visión evolutiva de la producción musical y de los criterios que la guían. Cuando la descripción de tal visión entra en los detalles específicos de una partitura, la poética deja paso al análisis.

Hace dos mil años la idea de análisis podía asimilarse a la lógica, y se habría podido derivar de las denominadas ciencias teoréticas (como la física y la matemática). Este pensamiento puede suscitar nostalgias y deseos prohibidos en el ánimo de los actuales neoaristotélicos, pero el hecho es que hoy, al menos en el ámbito estrictamente musical, los análisis parecen necesitar muchos, tal vez demasiados, adjetivos. En efecto, se habla de análisis formal, semiológico, estructural, armónico, hermenéutico, rítmico, neopositivista, fenomenológico, cualitativo, cuantitativo, estadísti-

co, melódico, estilístico, etcétera. Si, en cambio, el analista es un compositor, no tendrá necesidad de elegir y de especificar las categorías y los criterios analíticos que tiene la intención de adoptar y seguir, porque se tratará en todo caso de autoanálisis: el compositor se proyectará inevitablemente a sí mismo y proyectará su propia poética en el análisis de una obra. Se confiesa en el diván de la obra de los demás. Incluso en los casos de mayor generosidad y reserva—como es el caso del análisis de Schumann sobre la *Symphonie fantastique* de Berlioz—, o de clarividencia y objetividad—como los análisis de Pierre Boulez acerca de Debussy, Webern y Berg—, el principal instrumento analítico del compositor será siempre, y en todo caso, su poética. Esto sucede afortunadamente para nosotros (enemigos como siempre de una presunta y soporífera objetividad musical) y también para quienes creen—lo he dicho y lo repito—que el mejor análisis de una sinfonía es otra sinfonía.

El buen sentido parecería sugerir que poética y análisis son sinónimos y totalmente asimilables, hoy, la una al otro: que la poética de Stravinski, por ejemplo, encuentra confirmación y se identifica con el análisis armónico, rítmico y métrico de la *Consagración* y que un análisis estructural de *Noces* confirma un momento de la evolución poética de Stravinski. Pero una poética es siempre algo distinto de sus aspectos analizables, como una forma que termina siempre siendo algo más, y también diferente, de la suma de sus partes.

Un texto implica una pluralidad de textos. Las grandes obras están constituidas invariablemente por un gran número de otros textos no siempre identificables en la superficie: fuentes, citas y ascendencias más o menos ocultas que han sido asimiladas, a veces no de manera voluntaria y conscientemente, por el mismo autor. Esta pluralidad im-

pone de continuo perspectivas nuevas al análisis. Un análisis orientado a la descripción detallada de la microestructura de una obra, considerada deterministamente como una función de la propia macroforma, sólo es posible a condición de que haya un vínculo inmanente entre las dos dimensiones y de que las conexiones entre ambas sean evidentes y perceptibles (como sucede en el caso de la forma clásica, por ejemplo). Existen obras extremadamente concentradas y a la vez marcadamente polivalentes, como la propia *Consagración de la primavera* de Stravinski o *Jeux* de Debussy, en las cuales la relativa y arrogante autonomía de carácter y de relaciones estructurales convive con unos procesos generativos y deductivos igualmente autónomos. Matrices armónicas, tímbricas, métricas y rítmicas coexisten con la filiación dinámica de las células temáticas, mientras que las articulaciones complejas, irregulares y discontinuas conviven con las repeticiones y la inmovilidad. En obras como las mencionadas, o en otras de análoga complejidad, el único análisis posible es el sectorial: un análisis que refleja la tendencia del oyente a percibir de manera segmentada los distintos estratos. Sin embargo, la elección de una posible segmentación del proceso musical, y la adaptación del análisis a las características específicas de la obra bajo examen, no conducen necesariamente a la definición de una teoría general o a una gramática universal del análisis musical. En el caso del compositor-analista, en cambio, podemos estar seguros al menos de que el análisis tendrá algo que decirnos sobre la *poiésis*, sobre la producción específica y concreta de los procesos compositivos y de las múltiples vidas de sus elementos y sus segmentaciones.

Como toda experiencia que tiende a generar juicios de valor, cualquier forma de análisis, para asumir tareas musicalmente significativas, debe también ser capaz de reflejar-

se en una perspectiva histórica (aunque sólo fuera porque las técnicas de composición, la práctica y los instrumentos de la música son fruto de variables históricas).

En nuestros días sucede a menudo que, incluso en el caso de análisis penetrantes y, por así decir, científicos, el analista no se preocupa de situar la obra-objeto de examen en una cronología evolutiva del compositor, es decir, en la perspectiva de su poética. Es precisamente esta tendencia a la atemporalidad lo que convierte el análisis en una experiencia abierta y creativa que, sin embargo, puede llegar a ser inútil cuando quien la conduce lucha con la conceptualización de algo que no existe.

La creatividad analítica corre el riesgo de estetizarse cuando, con elegancia procedimental, persigue una relación de identidad entre la forma y el sentido del análisis. Para efectuar un análisis del sentido de una obra, el analista se siente obligado a garantizar a cada momento un sentido del análisis no como mero instrumento, sino—y es el caso más frecuente—como prefiguración teórica. Como consecuencia, la visión poética y los procedimientos analíticos serán generados por los criterios del mismo análisis, que a menudo tienen poco que ver con la poética del compositor examinado. El analista que aplica una teoría definida preventivamente—compatible sobre todo consigo misma—llega a ser una parodia del compositor, que tiene la sacrosanta necesidad de construir una arquitectura sonora compatible con los criterios estructurales de la composición misma. Hay, en efecto, analistas que, a través de sus investigaciones, parecen expresar un mal disimulado resentimiento respecto del compositor, es decir, respecto de quien analiza la música produciéndola. Su impulso creativo adquiere así un aspecto negativo: más que buscar el sentido de una obra, utilizan la obra para aclarar el sentido de sus

procedimientos analíticos. El análisis se convierte entonces en la garantía y en la prueba de la objetividad de quien lo dirige y de la bondad de sus instrumentos, mientras que la obra se encuentra encerrada en una especie de analítico caballo de Troya.

El análisis, decía, implica creatividad, y puede desarrollarse como experiencia autónoma e indiferente a las intenciones del compositor, e incluso a la misma obra (evidente manifestación de tales intenciones), que es reducida a una indiscutible materia orgánica predispuesta por alguna divinidad biológica. Es entonces cuando el analista parece un pescador que, lanzando al mar su especialísima red teórica, pesca sólo aquello que ha sido predispuesto y que es compatible con las mallas de la red que él ha mismo ha tejido. Hay un nombre que no puede ser silenciado en este contexto, el de Heinrich Schenker. Su visión de la experiencia musical está preordenada como un hecho natural. Así, lanza su red tridimensional sobre un Beethoven sin espinas, desprovisto de perfil métrico, rítmico y temático. Prudentemente, Schenker no se aventura en las movidas y cambiantes aguas de un Debussy, o en las de Stravinski, o de Webern—sus contemporáneos—, y ni siquiera en las de Wagner.

Hay casos en los que el análisis se dirige a experiencias que no se prestan fácilmente a las descripciones y a las definiciones paramétricas y lineales. Entonces la creatividad del analista puede atravesar momentos difíciles, en particular cuando debe establecer pactos con el hecho de que algo que no tiene sentido (un garabato sonoro o un ruido casual e indescifrable) puede llegar a significar algo. Incluso dentro de ciertas estrategias analíticas autorreferenciales, podría argumentarse una constructiva y arriesgada inestabilidad en la relación entre aquello que el analista pretende demostrar teóricamente y lo que es analizable pero no de-

mostrable. El análisis, como por otra parte la música misma, tiene un sentido cuando confirma y establece un diálogo permanente entre el oído y la mente. Es por eso por lo que siempre he tenido serias dudas sobre los antiguos análisis dodecafónicos que perseguían las doce notas en las diversas formas de la serie, y lo hacían en todas sus posibles operaciones combinatorias, olvidando que las notas son los tornillos que ayudan a mantener junta la madera, pero no son la mesa. Tengo el mismo sentimiento con respecto a las teorías cuya principal tarea parece ser la de construir refugios contra el asalto de la experiencia diversificada, ruidosa y concreta del mundo tal como es, o tal como nos gustaría que llegara a ser. Metáforas aparte, a menudo se trata de refugios que imposibilitan un diálogo entre la sustancia sonora y la sustancia musical, entre el hielo del rigor y el calor subyacente, entre sonido del sentido y sentido del sonido. En los peores casos, tales teorías se configuran como sistemas autoritarios—intolerantes y dogmáticos—que predicán la eliminación de lo «extraño». La poética del análisis deviene así política del análisis, convirtiéndose en una búsqueda de certificados honoríficos y de genealogías *procedimentales*. Es entonces cuando la historia del saber musical presenta su factura, que, de manera puntual, el analista—sobre todo el que es algo schenkeriano y algo neopositivista—se muestra incapaz de pagar.

A veces el compositor-analista cede a la tentación de una formulación matemática de sus operaciones: en los momentos difíciles, los números dan seguridad y ofrecen una aparente objetividad. Todo, en nuestro universo, puede ser reconducido a modelos matemáticos. Un modelo matemático y una obra musical tienen en común la reducción de un amplio campo de posibilidades a un *unicum*, ya sea un algoritmo o un texto musical. La diferencia, sin embargo,



es que desde el algoritmo no se puede retornar al extenso campo de posibilidades concretas que lo han generado, al no conservar memoria de ello: es sordo y mudo. Mientras que, en cambio, un texto musical—que propone un acuerdo, no siempre pacífico, entre los sentidos y el intelecto—lleva consigo y sobre sí las huellas de los itinerarios que lo han formado, de los caminos recorridos para hacer posible la llegada y de una multitud de textos que lo han precedido.

La semiología musical fue un intento de superar toda forma de dualismo implícito en los procesos musicales, así como de reducir las distancias entre poética y análisis. En la primera conferencia me referí a la semiología musical de extracción lingüística que en la década de 1970 fue significativamente comentada por Nicolas Ruwet y David Osmond-Smith. Sucesivamente, ha habido otros intentos más atentos a los estratos funcionales de la música. Uno me ha atraído en particular, aunque me ha suscitado dudas y conflictos insolubles. Para dar cuerpo a una «especificidad simbólica» del fenómeno musical, Jean-Jacques Nattiez ha desarrollado un modelo semiótico que «tiene en cuenta su triple modo de existencia: como objeto arbitrariamente aislado, como objeto producido y como objeto percibido». De esta manera, el texto musical *en sí* es separado del texto musical como producto de la intención del compositor, y como texto percibido que toma forma en la mente del oyente. Creo que se trata de una división no realista de las responsabilidades. Las intenciones del compositor son un terreno más bien abstracto e insidioso por explorar. Podemos insistir en el hecho de que los esbozos de Beethoven o de Schubert son fascinantes porque ilustran una parte de sus procesos creativos; pero dichos bocetos nos describen también la distancia que media entre las intenciones y la obra finalizada. Sin embargo, la semiótica sólo puede medirse median-

te la noción de un trabajo terminado, cuando las intenciones del autor ya han sido materializadas de un modo u otro y puestas a disposición de un interrogante no reducible a la polaridad entre intención y resultado. En una perspectiva tripartita de este tipo, incluso el oyente se convierte en una abstracción. Parcialmente descontextualizado, es llamado a encarnar la quintaesencia de todas las escuchas y de todas las interpretaciones textuales posibles, así como a englobar la conciencia de la totalidad de las experiencias musicales posibles. Finalmente, el *nivel neutro*—«el objeto producido», a saber, la partitura—tiende a reducir el texto musical a algo inmaterial. Una obra es ciertamente una idea, pero en música la idea es un punto de encuentro, el trenzado de diversas experiencias y distintos órdenes.

Me parece que en esta visión tripartita no cabe, actualmente, toda la música. En nuestro mundo diversificado, heterogéneo y algo glosolálico, deberemos buscar, con nuestro trabajo y con nuestros instrumentos heurísticos, la posibilidad de analizar y asimilar las diversidades. De otro modo, bien podríamos retornar a Severino Boecio y refugiarnos en las ascéticas teorías musicales greco-medievales en cuyo ámbito, como dice Umberto Eco, «cuanto más explica el sistema la experiencia, más prescinde de ella».

Decía san Agustín que, para encontrar la verdad, el hombre no debe dirigirse sólo a su interior, sino que también debe trascenderse a sí mismo. Y fue de nuevo Severino Boecio quien, con su idea de conocimiento musical, sancionó el carácter accesorio de la percepción sensible respecto de la verdad. Algunos compositores, en un contexto intelectual desde luego más laico, han declarado su desinterés por los aspectos técnicos en la interpretación de sus obras. Para ellos, lo que cuenta es la página escrita y cómo está escrita, y no cómo suena. Desde un punto de vista profesional

y social, ésta es, sin duda, una posición valiente y nueva. Han transcurrido al menos catorce siglos desde el momento en que la teoría y la praxis musical se convirtieron en inseparables desde un punto de vista técnico, antropológico y psicológico. Ésta puede ser también una posición interesante si se la considera a la luz de la distancia entre pensamiento y materia, que presupone una idea de música como instrumento de conocimiento más que de placer. ¿Conocimiento de qué? ¿Qué tipo de placer? Los colores de Matisse, Pollock y Rothko pueden analizarse midiendo la frecuencia de la luz; y el perfume que lleva una mujer atractiva puede ser objeto de un análisis químico. Con el buen y con el mal tiempo, la luna y las estrellas son observadas por poetas, campesinos, hombres de negocios en vacaciones y astrofísicos. El espacio perceptivo puede ser analizado sobre la base de una experiencia acústica y musical concreta, o con los instrumentos de la neurofisiología.

Nos encontramos entonces ante un espacio vacío. Podríamos intentar atravesarlo y llenarlo de sentido si no estuviera limitado por un algoritmo, por un lado, y por irrepresentables nubes de sonido, por otro; por especulaciones algebraicas por aquí y tintineo de campanillas por allá. ¿Significa esto, tal vez, una fuga de colores y de perfumes, de la luna y de las estrellas? ¿Y de la realidad musical, suponiendo que podamos definirla sin recurrir a figuras retóricas? Ciertamente sí. Ni siquiera el lenguaje paracientífico de una presunta conceptualización de la música es capaz de dar sentido a ese espacio vacío, porque este mismo lenguaje contribuye, aunque sea mínimamente, a su creación con una obstinada insistencia al considerar los procesos sonoros con independencia de su percepción, y tampoco de separar de manera formalista los denominados parámetros musicales (altura, dinámica, timbre y tiempo, esto es, la morfolo-

gía del sonido) que nuestras facultades perceptivas no separan. Si no existe una distinción fenomenológica entre sonido y ruido, ¿cómo podemos pensar en separar, por ejemplo, la altura del timbre y el timbre de la dinámica? Los análisis neopositivistas a menudo apelan a las ciencias, pero curiosamente parecen ignorar la ciencia acústica: no la de Helmholtz, que explora el sonido musical como un fenómeno estacionario y periódico, y por lo tanto abstracto (aunque matemáticamente correcto), sino la más reciente, la de las investigaciones llevadas a cabo por los laboratorios de la Bell Telephone en la Universidad de Stanford o en el IRCAM [Institut de Recherche et Coordination Acoustique / Musique] de París, sobre la difusa inestabilidad y la naturaleza evolutiva de todo aspecto de cualquier fenómeno sonoro.

El análisis no es sólo una forma de placer especulativo o un instrumento teórico para la conceptualización de la música. Cuando se aplica a la topología del devenir y de la transformación de las formas sonoras (y no sólo mediante las nuevas tecnologías), puede constituir una contribución concreta y profunda al proceso creativo.

El compositor puede dar una doble, triple o múltiple vida a todo elemento musical pertinente. Puede desarrollar una polifonía mediante diversos procedimientos sonoros. La historia de la música, desde esta perspectiva, es maestra en procesos evolutivos. Nosotros llamamos (o llamábamos) a una sucesión de alturas diversas «melodía», «tema», «sujeto», «motivo» o «serie». Cada uno de estos términos ha conocido, como sabemos, una variedad de complejas vicisitudes. Su identidad expresiva y la presencia o relativa ausencia en ellos de factores estructurales están en manos del compositor; pero son, al mismo tiempo, el resultado de aquellas mismas vicisitudes, marcadas por orientaciones teóricas, inclinaciones subjetivas, técnicas compo-

sitivas e interpretativas y códigos expresivos, evocativos e incluso descriptivos. Una melodía—una sucesión identificable de sonidos—es, por lo tanto, el punto de encuentro de funciones primarias (armonía, dinámica relativa, ritmo y metro) y secundarias (melodía vocal o instrumental, por ejemplo). La melodía siempre lleva consigo las huellas de estas funciones, o de una parte de ellas: las evoca o las contradice de modo más o menos explícito. Una polifonía se construía y era cohesionada por la melodía de un *cantus firmus* o de un *tenor*. Por su parte, una sinfonía se edificaba sobre sus temas y sobre las relaciones armónicas por ellos señaladas y materializadas. Arias, *Lieder*, canciones y *cabalettas* estaban hechas de melodías. Las fugas eran conducidas por temas y contratemas. Las implicaciones de lo que estoy diciendo son obvias y al mismo tiempo de largo alcance. Pero el punto esencial que deseo subrayar es que el tema o motivo, sobrecargado de inversiones, de experiencias estructurales y de códigos expresivos, se ha convertido con el tiempo en algo nuevo. Se ha transformado y ha devenido hipertemático.

Si antes, hasta Brahms, el tema era generado y condicionado por las funciones armónicas, rítmicas y métricas específicas, ahora se convierte en el generador de funciones análogas, además de otras posibles. Se convierte en un núcleo generador, en una célula constituida por pocos elementos, en un regulador de procesos musicales. El tema de por sí ha desaparecido, se ha fragmentado, ocultado, pero invade todos los tejidos de la composición, tiñéndolos con sus colores; está en cualquier parte y en ninguna simultáneamente. El proceso no es irreversible. Guiados por el núcleo generador, podemos rastrear nuestros pasos y hacer factible la aparición de un nuevo tema, una figura nueva y distinta, tal vez sorprendente e incluso ajena, pero pese a ello gene-

rada por aquellos núcleos, por aquellos tejidos, y destinada a su vez a transformarse ella misma, absorbiéndose para desaparecer de nuevo. La articulación temporal de este proceso continuo de transformación y sustitución, de esta alternancia de nacimiento y desaparición de las figuras que permanecen inscritas en la memoria con toda su especificidad, ayuda a crear los diversos grados de fusión del todo y la mayor o menor identificación de las figuras. En este punto podríamos hablar del espacio armónico y acústico en que estos temas, estas figuras y estos núcleos se suceden unos a otros; pero no es éste el lugar adecuado para hacerlo.

El sentido de vacío que emana de ciertos sistemas y criterios analíticos—tal vez a causa de la excesiva verbalización que los acompaña—es generado por el gran espacio deshabitado, una «tierra de nadie» que se sitúa entre el análisis de la organización de las notas y la sustancia musical (entre las notas y el sonido), y entre el análisis mismo y la especulación teórica que parece querer impulsar la idea de una forma musical absoluta, imperturbable y sustancialmente pasiva. Espero que entre aquel ideal de forma absoluta (una nueva clase de *musica mundana*) y aquella tierra de nadie se abran itinerarios concretos y creativos de una auténtica poética (o *poiésis*) del análisis. El sentido de tales itinerarios se revela en las huellas de los ya recorridos y en otros aún por recorrer. Nuestra tarea es intentar encontrarlos y trazar nuevos caminos. Como dijo Machado, no existe camino si no hay quien lo ande: «Caminante, no hay camino...».

A veces se diría que la experiencia musical pretende trascender la escucha, y entonces, como ya hemos comentado, se traduce en palabras. Hoy encontramos ejemplos de una casi total indiferencia entre la dimensión práctica y sensible y la conceptual, entre la obra escuchada y el proceso que la ha generado. Cuanto más evidente resulta esta

separación de la escucha, más intrusiva es la presencia de los discursos que tratan de explicar cómo funciona esta o aquella obra de Bartók o de Beethoven, de Webern o de Wagner, como si ellos mismos hubieran trascendido la experiencia de la escucha. Es entonces cuando el análisis vuelve «hamletiana» la obra analizada, no tanto porque resulte misteriosa e incomprensible, sino porque, como Hamlet, «se agota en sus palabras y es incapaz de actuar». Sin embargo, la música no tiene prisa: vive, en nuestra cultura, el tiempo de los árboles y de los campos, del mar y de las grandes ciudades, con todas sus formas y sus detalles.

Les he hablado de posibles formas—operativas más que demostrativas—, esto es, de procesos o formaciones. No de formas de desarrollo, sino de formas que *son*, que miran dentro de sí mismas mientras devienen; no de formas que pasan, sino que *permanecen*, que se observan en su continua renovación interior. Formas que suscitan e interrogan el recuerdo, pero que al mismo tiempo lo niegan. Formas silenciosas que se transforman, ocultando a menudo los procesos que las han generado y que esconden el gran número de «puntos de fuga» que las habitan. Formas, finalmente, que viven en armonía con el análisis y sus razones poéticas.

«Las pruebas cansan la verdad», dijo Georges Braque, mientras que, en otro contexto, Wittgenstein afirmaba que «de aquello de lo que no se puede hablar, mejor es callarse». Quisiera sugerir una paráfrasis que parece adecuada a nuestro caso: la verdad de la que no se consigue hablar hay que cantarla, hay que decirla con música.

Y con esto me despido. Estoy agradecido por la experiencia de nuestros encuentros, que me han llevado a formular pensamientos (y temas) que de otro modo habrían quedado ocultos entre las notas, en las páginas de mi trabajo, en mi música.

## ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Adorno, Theodor 57-59, 61,  
65, 74  
Appia, Adolphe 98  
Arom, Simha 62
- Bach, Johann Sebastian 27,  
37, 44, 45, 47, 67, 68, 114  
Bajtin, Mijaíl 102  
Balanchine, George 75, 76  
Bartók, Béla 37, 43, 46, 60,  
61, 114, 126  
Beckett, Samuel 87, 110  
Beethoven, Ludwig van 24,  
27, 37, 43, 44, 68, 69, 83,  
90, 118, 120, 126  
Benjamin, Walter 44, 69  
Berberian, Cathy 29, 108  
Berg, Alban 75, 95, 96, 115  
Berlioz, Louis-Hector 115  
Bloom, Harold 17  
Boecio, Severino 19-21, 33,  
38, 121  
Borges, Jorge Luis 22  
Boulez, Pierre 24, 29, 37, 46,  
48, 52, 115  
Brahms, Johannes 21, 44, 45,  
47, 48, 124  
Braque, Georges 126  
Brecht, Bertolt 16, 96, 100-  
103
- Cage, John 28, 36  
Calvino, Italo 15, 77, 102, 104,  
105  
Carter, Elliott 37, 46  
Chopin, Fryderyk Franciszek  
68, 69  
Cummings, Edward Estlin  
(e. e. cummings) 29, 46, 108
- Dahlhaus, Carl 30, 58, 59, 61  
Dante Alighieri 16  
Debussy, Achille-Claude 18,  
31, 34, 36, 46, 52, 75, 95, 115,  
116, 118  
Dubuffet, Jean 82  
Duchamp, Marcel 28
- Eco, Umberto 81, 82, 121
- Faulkner, William 87
- Goethe, Johann Wolfgang von  
30, 52
- Händel, Georg Friedrich 44,  
47  
Haydn, Franz Joseph 23, 114  
Heine, Heinrich 52, 54  
Helmholtz, Hermann von 123
- Ives, Charles 47



# ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Jakobson, Roman 54, 55, 70,  
73  
Joyce, James 18, 19, 46, 82, 87  
Kafka, Franz 82  
Kagel, Mauricio 48, 110  
Klee, Paul 49  
Ligeti, György 37  
Liszt, Franz 47  
Lutero, Martín 41  
Mahler, Gustav 17, 21, 34, 47,  
48, 59, 68, 75, 90, 91  
Mallarmé, Stéphane 46, 52,  
82  
Matisse, Henri 122  
Mendelssohn-Bartholdy, Félix  
68  
Messiaen, Olivier 37, 114  
Montale, Eugenio 82  
Monteverdi, Claudio 37, 43,  
68, 108  
Mozart, Leopold 44  
Mozart, Wolfgang Amadeus  
23, 44, 95, 114  
Musil, Alois 25, 87  
Nattiez, Jean-Jacques 120  
Osmond-Smith, David 120  
Pergolesi, Giovanni Battista  
45  
Pollock, Jackson 122  
Pousseur, Henri 54  
Proust, Marcel 45, 82, 87  
Ravel, Maurice 36, 47, 52  
Rothko, Mark 122  
Ruwet, Nicolas 120  
Schenker, Heinrich 118  
Schönberg, Arnold 22-24, 29,  
31, 33, 34, 44, 47, 49, 53, 74,  
75, 79  
Schubert, Franz 17, 23, 44,  
48, 52, 53, 59, 90, 120  
Schumann, Robert 18, 45, 52-  
54, 90, 115  
Stockhausen, Karlheinz 37,  
46, 48, 69  
Strauss, Richard 75  
Stravinski, Ígor 17, 22, 23, 31,  
37, 48, 75, 76, 78, 90, 91,  
100, 114-116, 118  
Valéry, Paul 82  
Verdi, Giuseppe 75, 96  
Vivaldi, Antonio 45, 87  
Wagner, Richard 34, 48, 75,  
95, 97-99, 118, 126  
Webern, Anton 26, 29-31,  
47, 61, 74-76, 89, 114, 115,  
118, 126  
Weill, Kurt 96  
Wilson, Edmund 82  
Wittgenstein, Ludwig 126  
Wright, Frank Lloyd 82

ESTA EDICIÓN, PRIMERA,  
DE «UN RECUERDO AL FUTURO», DE  
LUCIANO BERIO, SE TERMINÓ DE  
IMPRIMIR EN CAPELLADES EN  
EL MES DE FEBRERO  
DEL AÑO  
2019





## Colección El Acantilado

### Últimos títulos

49. ESTEBAN BUCH *La novena de Beethoven*
50. JUAN VERNET *Los orígenes del islam* (2 ediciones)
51. ALBERT SPEER *Memorias* (9 ediciones)
52. MIGUEL BATLLORI *Recuerdos de casi un siglo*
53. WALTER BURKERT *De Homero a los Magos* (2 ediciones)
54. ANTONI GAUDÍ *Escritos y documentos*
55. NATALIA GINZBURG *Las pequeñas virtudes* (11 ediciones)
56. LAFCADIO HEARN *En el país de los dioses*
57. AUGUST STRINDBERG *Inferno*
58. JUAN ANTONIO MASOLIVER RÓDENAS *La memoria sin tregua*
59. JUAN VERNET *Literatura árabe*
60. MANEL OLLÉ *La empresa de China*
61. MICHEL TOURNIER *Celebraciones*
62. LEV TOLSTÓI *Diarios (1847-1894)* (4 ediciones)
63. IMRE KERTÉSZ *Yo, otro* (4 ediciones)
64. STEFAN ZWEIG *Momentos estelares de la humanidad*  
(23 ediciones)
65. FERNANDO PESSOA *Libro del desasosiego* (21 ediciones)
66. QUIM MONZÓ *El tema del tema* (2 ediciones)
67. ÀNGEL QUINTANA *Fábulas de lo visible*
68. MARGA BERCK *Un verano en Lesmona*
69. ISABEL SOLER *El nudo y la esfera*
70. CHRÉTIEN DE TROYES *Li contes del graal*
71. VASLAV NIJINSKY *Diario* (2 ediciones)
72. VITTORIO GASSMAN *Sobre el teatro*
73. VARIOS AUTORES *Poesía goliárdica*
74. MARTÍN DE RIQUER *Para leer a Cervantes* (4 ediciones)
75. WILHELM MÜLLER *Viaje de invierno*
76. FERNANDO PESSOA *Crítica: ensayos, artículos y entrevistas*  
(2 ediciones)

77. G. K. CHESTERTON *Autobiografía* (8 ediciones)
78. MARTÍN DE RIQUER *Chanson de Roland* (3 ediciones)
79. KURT TUCHOLSKY *Entre el ayer y el mañana*
80. CRISTÓBAL PERA *El cuerpo herido*
81. LEV TOLSTÓI *Diarios (1895-1910)* (3 ediciones)
82. ROSA SALA ROSE *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo* (4 ediciones)
83. STEFAN ZWEIG *El legado de Europa* (7 ediciones)
84. VERGÍLIO FERREIRA *Invocación a mi cuerpo*
85. W. H. HUDSON *Allá lejos y tiempo atrás* (3 ediciones)
86. VITTORIO GASSMAN *Un gran futuro a mis espaldas*
87. IMRE KERTÉSZ *Diario de la galera* (2 ediciones)
88. QUIM MONZÓ *Catorce ciudades contando Brooklyn* (2 ediciones)
89. EÇA DE QUEIRÓS *Ecos de París*
90. ISABEL SOLER *Los mares náufragos*
91. NICOLE LORAUX *Las experiencias de Tiresias*
92. ARNAUT DANIEL *Poesías*
93. MARIE «MISSIE» VASSILTCHIKOV *Los diarios de Berlín (1940-1945)*
94. JUAN ANTONIO MASOLIVER RÓDENAS *Voces contemporáneas*
95. CARLES FONTSERÈ *Un exiliado de tercera*
96. ADAM ZAGAJEWSKI *Tierra del fuego* (3 ediciones)
97. ARTHUR SCHNITZLER *Juventud en Viena* (2 ediciones)
98. JOSEPH ROTH *La filial del infierno en la Tierra. Escritos desde la emigración* (4 ediciones)
99. SAFO *Poemas y testimonios* (3 ediciones)
100. UMBERTO BOCCIONI *Estética y arte futuristas*
101. STEFAN ZWEIG *Tres maestros. (Balzac, Dickens, Dostoievski)* (8 ediciones)
102. CHATEAUBRIAND *Memorias de ultratumba* (7 ediciones)
103. MARC CHAGALL *Mi vida* (4 ediciones)
104. G. K. CHESTERTON *Breve historia de Inglaterra* (5 ediciones)
105. YURI ANDRUJOVICH & ANDRZEJ STASIUK *Mi Europa*
106. RAMÓN ANDRÉS *Johann Sebastian Bach* (4 ediciones)
107. MARIANNE MOORE *Pangolines, unicornios y otros poemas*

108. HUGO BALL *La huida del tiempo. (Un diario)*
109. GERTRUD KOLMAR *Mundos*
110. PERE BALLART *El contorno del poema*
111. ANDRÉS NEUMAN *El equilibrista* (2 ediciones)
112. FERNANDO PESSOA *La educación del estoico* (5 ediciones)
113. ADAM ZAGAJEWSKI *En defensa del fervor* (3 ediciones)
114. EUGENIO XAMMAR *El huevo de la serpiente*
115. EUGENIO XAMMAR *Crónicas desde Berlín*
116. LIANA MILLU *El humo de Birkenau*
117. JORGE HERRALDE *Para Roberto Bolaño*
118. ADAM ZAGAJEWSKI *Deseo* (3 ediciones)
119. G. K. CHESTERTON *Correr tras el propio sombrero* (4 ediciones)
120. RAFAEL ARGULLOL *Enciclopedia del crepúsculo*
121. J. P. ECKERMANN *Conversaciones con Goethe* (5 ediciones)
122. EÇA DE QUEIRÓS *Cartas de Inglaterra*
123. ROBERTO BOLAÑO *Los perros románticos* (5 ediciones)
124. ÍGOR STRAVINSKI *Poética musical* (5 ediciones)
125. LORD CHESTERFIELD *Cartas a su hijo* (2 ediciones)
126. JAVIER VELA *Tiempo adentro*
127. HAROLDO DE CAMPOS *Crisantempo*
128. JORDI PONS *Arnold Schönberg. Ética, estética, religión*
129. FERNANDO PESSOA *El regreso de los dioses* (2 ediciones)
130. PETR GINZ *Diario de Praga (1941-1942)*
131. STEFAN ZWEIG *La curación por el espíritu. (Mesmer, Mary Baker-Eddy, Freud)* (4 ediciones)
132. JOHN MAYNARD KEYNES *Dos recuerdos*
133. ADAM ZAGAJEWSKI *Dos ciudades* (3 ediciones)
134. YURI ANDRUJOVICH *El último territorio*
135. GUIDO CERONETTI *El silencio del cuerpo* (2 ediciones)
136. BUDD SCHULBERG *De cine. Memorias de un príncipe de Hollywood*
137. ALMA MAHLER *Recuerdos de Gustav Mahler* (2 ediciones)
138. VERGÍLIO FERREIRA *Pensar* (2 ediciones)
139. NIKOLAUS HARNONCOURT *La música como discurso sonoro* (7 ediciones)

140. EUGÈNE MELCHIOR DE VOGÜÉ & NIKOLÁI STRÁJOV  
*Dos viajes al monte Athos*
141. ANTOINE COMPAGNON *Los antimodernos*
142. LÉON BLOY *Exégesis de los lugares comunes* (2 ediciones)
143. MARCUS DU SAUTOY *La música de los números primos*  
(8 ediciones)
144. JAMES BOSWELL *Vida de Samuel Johnson* (3 ediciones)
145. YANNIS RITSOS *Fedra* (2 ediciones)
146. LÉON BLOY *Diarios*
147. MARC FUMAROLI *El Estado cultural* (2 ediciones)
148. ADAM ZAGAJEWSKI *Antenas* (2 ediciones)
149. RAFAEL ARGULLOL *El cazador de instantes*
150. G. K. CHESTERTON *Herejes* (3 ediciones)
151. IMRE KERTÉSZ *Dossier K.*
152. IVAN BUNIN *Días malditos*
153. MICHEL DE MONTAIGNE *Los ensayos* (9 ediciones)
154. ROBIN MACONIE *La música como concepto*
155. ROBIN LANE FOX *Alejandro Magno* (5 ediciones)
156. BRUNO SNELL *El descubrimiento del espíritu* (3 ediciones)
157. JULIEN GRACQ *A lo largo del camino*
158. ADAN KOVACSICS *Guerra y lenguaje* (2 ediciones)
159. YANNIS RITSOS *Sonata del claro de luna*
160. STEFAN ZWEIG *Montaigne* (8 ediciones)
161. RAMÓN ANDRÉS *El mundo en el oído* (3 ediciones)
162. RAFAEL ARGULLOL *El Héroe y el Único*
163. ANDRZEJ STASIUK *De camino a Babadag*
164. JOSEPH ROTH *Judíos errantes* (3 ediciones)
165. HANS SEDLMAYR *La revolución del arte moderno*
166. ANDRÉS NEUMAN *Mística abajo*
167. JÓZEF CZAPSKI *En tierra inhumana*
168. JUAN ANTONIO MASOLIVER RÓDENAS *Sònia*
169. JUAN GRIS *Correspondencia y escritos*
170. HUGO BALL *Hermann Hesse*
171. G. K. CHESTERTON *Lo que está mal en el mundo* (2 ediciones)
172. ZBIGNIEW HERBERT *Naturaleza muerta con brida*

173. LEV TOLSTÓI *Correspondencia*
174. ERICH AUERBACH *Dante, poeta del mundo terrenal*
175. GUILLAUME APOLLINAIRE *Cartas a Lou*
176. JEANNE HERSCH *El nacimiento de Eva*
177. OTÍLIA CASTELLVÍ *De las checas de Barcelona a la Alemania nazi. (Veinte años de una vida)*
178. ANDRÉS NEUMAN *Década. (Poesía 1997-2007) (2 ediciones)*
179. MARC FUMAROLI *Las abejas y las arañas. La Querella de los Antiguos y los Modernos*
180. YANNIS RITSOS *Áyax*
181. ODDONE LONGO *El universo de los griegos*
182. HELMUTH JAMES VON MOLTKE *Informe de Alemania en el año 1943. Últimas cartas desde la cárcel de Tegel*
183. JOSEPH ROTH *Cartas (1911-1939)*
184. WALTER BURKERT *La creación de lo sagrado (3 ediciones)*
185. YANNIS RITSOS *La casa muerta*
186. HERMANN HESSE-STEFAN ZWEIG *Correspondencia (3 ediciones)*
187. JEAN ROUSSET *Circe y el pavo real. La literatura del barroco en Francia*
188. HANS-GERD KOCH (ED.) *Cuando Kafka vino hacia mí...*
189. DUNCAN SHIELS *Los hermanos Rajk. Un drama familiar europeo*
190. GÉZA VON CZIFFRA *El santo bebedor. Recordando a Joseph Roth*
191. RÉGINE PERNOUD *Leonor de Aquitania (4 ediciones)*
192. JUAN FERRATÉ *Jaime Gil de Biedma. Cartas y artículos*
193. ILF & PETROV *La América de una planta*
194. ALEKSANDER WAT *Mi siglo. Confesiones de un intelectual europeo (2 ediciones)*
195. MARCUS DU SAUTOY *Simetría. Un viaje por los patrones de la naturaleza (3 ediciones)*
196. ANDRZEJ SZCZEKLIK *Catarsis. Sobre el poder curativo de la naturaleza y del arte (3 ediciones)*
197. QUIM MONZÓ *Esplendor y gloria de la Internacional Papanatas (2 ediciones)*
198. ALBERTO SAVINIO *Nueva enciclopedia*
199. STÉPHANE GIOCANTI *Charles Maurras. El caos y el orden*



200. J.-M. JUNOY *Obra poética*
201. KURT WOLFF *Autores, libros, aventuras. Observaciones  
y recuerdos de un editor, seguidos de la correspondencia  
con Franz Kafka*
202. JOSEPH ROTH *Primavera de café. Un libro de lecturas vienesas*
203. RAMÓN ANDRÉS *No sufrir compañía. Escritos místicos  
sobre el silencio* (2 ediciones)
204. TOMÁS MORO *Últimas cartas (1532-1535)*
205. ZBIGNIEW HERBERT *Un bárbaro en el jardín* (2 ediciones)
206. JAUME VALLCORBA *Lectura de la «Chanson de Roland»*
207. DENIS DIDEROT *Cartas a Sophie Volland*
208. MARC FUMAROLI *París - Nueva York - París. Viaje al mundo  
de las artes y de las imágenes* (2 ediciones)
209. PATRICK LEIGH FERMOR *Mani. Viajes por el sur  
del Peloponeso* (2 ediciones)
210. ADAM ZAGAJEWSKI *Solidaridad y soledad*
211. EÇA DE QUEIRÓS *Desde París (crónicas y ensayos 1893 - 1897)*
212. IVAN KLÍMA *El espíritu de Praga*
213. JEANNE HERSCH *El gran asombro. La curiosidad  
como estímulo en la historia de la filosofía*
214. GUIDO CERONETTI *La linterna del filósofo*
215. MARTÍN DE RIQUER & BORJA DE RIQUER *Reportajes  
de la Historia. Relatos de testigos directos  
sobre hechos ocurridos en 26 siglos* (3 ediciones)
216. ROMAIN ROLLAND *Vida de Tolstói* (2 ediciones)
217. STEFAN ZWEIG *Fouché. Retrato de un hombre político*  
(10 ediciones)
218. SIMON LEYS *La felicidad de los pececillos.  
Cartas desde las antípodas* (4 ediciones)
219. PIETRO CITATI *La luz de la noche. Los grandes mitos  
en la historia del mundo*
220. KARL KRAUS *«La Antorcha». Selección de artículos  
de «Die Fackel»*
221. SANDRA SANTANA *El laberinto de la palabra. Karl Kraus  
en la Viena de fin de siglo*

222. JAN KARSKI *Historia de un Estado clandestino* (2 ediciones)
223. MARC FUMAROLI *La diplomacia del ingenio. De Montaigne a La Fontaine*
224. RAYMOND TROUSSON *Diderot. Una biografía intelectual*
225. EMIL LUDWIG *Tres dictadores: Hitler, Mussolini y Stalin. Y un cuarto: Prusia* (3 ediciones)
226. G. K. CHESTERTON *Cómo escribir relatos policíacos*
227. ISABEL SOLER *Derrota de Vasco de Gama. El primer viaje marítimo a la India*
228. LOUISE LABÉ *Sonetos y elegías*
229. YANNIS RITSOS *Crisótemis*
230. RÉGINE PERNOUD *Eloísa y Abelardo*
231. PATRICK LEIGH FERMOR *Roumeli. Viajes por el norte de Grecia*
232. WILHELM FURTWÄNGLER *Conversaciones sobre música* (4 ediciones)
233. WILFRED OWEN *Poemas de guerra*
234. WALTER BURKERT *El origen salvaje. Ritos de sacrificio y mito entre los griegos*
235. ÓSIP MANDELSTAM *Armenia en prosa y en verso*
236. LISA RANDALL *Universos ocultos* (4 ediciones)
237. MARIUSZ SZCZYGIEL *Gottland*
238. ANTOINE COMPAGNON *Gato encerrado. Montaigne y la alegoría*
239. TIM BLANNING *El triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad* (3 ediciones)
240. ÀNGEL QUINTANA *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*
241. STEFAN ZWEIG *María Antonieta* (6 ediciones)
242. ADAM ZAGAJEWSKI *Mano invisible* (2 ediciones)
243. CARL DAHLHAUS & HANS HEINRICH EGGBRECHT *¿Qué es la música?*
244. PIETRO CITATI *Kafka*
245. JONATHAN RILEY-SMITH *¿Qué fueron las cruzadas?*
246. OTTO MAYR *Autoridad, libertad y maquinaria automática en la primera modernidad europea*

247. JAUME VICENS VIVES *España contemporánea (1814-1953)*  
(2 ediciones)
248. PEDRO OLALLA *Historia menor de Grecia. Una mirada  
humanista sobre la agitada historia de los griegos* (6 ediciones)
249. EDMUND DE WAAL *La liebre con ojos de ámbar.*  
*Una herencia oculta* (11 ediciones)
250. JUAN ANTONIO MASOLIVER RÓDENAS *Paraísos a ciegas*
251. RAFAEL ARGULLOL *Una educación sensorial. Historia personal  
del desnudo femenino en la pintura*
252. ANDRZEJ SZCZEKLIK *Core. Sobre enfermos, enfermedades  
y la búsqueda del alma de la medicina* (2 ediciones)
253. MARCUS DU SAUTOY *Los misterios de los números. La odisea de  
las matemáticas en la vida cotidiana* (3 ediciones)
254. IMRE KERTÉSZ *Cartas a Eva Haldimann* (2 ediciones)
255. RAMÓN ANDRÉS *Diccionario de música, mitología,  
magia y religión* (3 ediciones)
256. WILHELM FURTWÄNGLER *Sonido y palabra.*  
*Ensayos y discursos (1918-1954)*
257. YANNIS RITSOS *Ismene*
258. NADIEZHDA MANDELSTAM *Contra toda esperanza. Memorias*  
(3 ediciones)
259. FRANCISCO RICO *Tiempos del «Quijote»*
260. LOREN GRAHAM & JEAN-MICHEL KANTOR *El nombre  
del infinito. Un relato verídico de misticismo religioso  
y creatividad matemática*
261. LUCRECIO *De rerum natura. De la naturaleza*
262. DANILO KIŠ *Lección de anatomía* (2 ediciones)
263. STEFAN ZWEIG *María Estuardo* (4 ediciones)
264. GUIDO CERONETTI *El monóculo melancólico* (2 ediciones)
265. WILLIAM SHAKESPEARE *Sonetos* (2 ediciones)
266. JOSÉ MARÍA MICÓ *Clásicos vividos* (2 ediciones)
267. MAURICIO WIESENTHAL *Siguiendo mi camino*
268. CARLA CARMONA *En la cuerda floja de lo eterno.*  
*Sobre la gramática alucinada de Egon Schiele* (2 ediciones)
269. BRYAN MAGEE *Aspectos de Wagner*

270. G. K. CHESTERTON *Ortodoxia* (3 ediciones)
271. JEANNE HERSCH *Tiempo y música* (2 ediciones)
272. JAUME VICENS VIVES *La crisis del siglo XX (1919-1945)*  
(2 ediciones)
273. STEVE PINCUS 1688. *La primera revolución moderna*
274. ZBIGNIEW HERBERT *El laberinto junto al mar* (3 ediciones)
275. PREDRAG MATVEJEVIĆ *Nuestro pan de cada día*
276. FERNANDO PESSOA *Escritos sobre genio y locura* (2 ediciones)
277. RÉGINE PERNOUD *La reina Blanca de Castilla*
278. RAMÓN ANDRÉS *El luthier de Delft. Música, pintura y ciencia en  
tiempos de Vermeer y Spinoza* (4 ediciones)
279. RAFAEL ARGULLOL *Maldita perfección. Escritos sobre el sacrificio  
y la celebración de la belleza* (2 ediciones)
280. WALTER BURKERT *Homo necans. Interpretaciones de ritos  
sacrificiales y mitos de la antigua Grecia* (2 ediciones)
281. ÍGOR STRAVINSKI & ROBERT CRAFT *Memorias y comentarios*
282. MARC FUMAROLI *La República de las Letras*
283. LISA RANDALL *Llamando a las puertas del cielo.  
Cómo la física y el pensamiento científico iluminan  
el universo y el mundo moderno*
284. MARTÍN DE RIQUER *Tirant lo Blanch, novela de historia  
y de ficción*
285. ADAM MICHNIK *En busca del significado perdido.  
La nueva Europa del Este*
286. SŁAWOMIR MROŻEK *Baltasar. (Una autobiografía)*
287. PIETRO CITATI *Leopardi*
288. JEAN-YVES JOUANNAIS *Artistas sin obra. «I would prefer not to»*
289. AURORA EGIDO *Bodas de Arte e Ingenio. Estudios  
sobre Baltasar Gracián*
290. MYRIAM MOSCONA *Tela de sevoya*
291. MAREK BIEŃCZYK *Melancolía. De los que la dicha perdieron  
y no la hallarán más*
292. CHARLES BURNEY *Viaje musical por Francia e Italia en el s. XVIII*
293. ILIÁ EHRENBURG *Gente, años, vida. (Memorias 1891-1967)*
294. OSCAR TUSQUETS BLANCA *Amables personajes*


295. RAFAEL ARGULLOL *Pasión del dios que quiso ser hombre*
296. W. STANLEY MOSS *Mal encuentro a la luz de la luna.*  
*El secuestro del general Kreipe en Creta durante*  
*la Segunda Guerra Mundial* (2 ediciones)
297. NICOLE DACOS «*Roma quanta fuit*». *O la invención*  
*del paisaje de ruínas*
298. MARK EVAN BONDS *La música como pensamiento. El público y la*  
*música instrumental en la época de Beethoven* (2 ediciones)
299. CHARLES ROSEN *Schoenberg*
300. JUAN ANTONIO MASOLIVER RÓDENAS *El ciego en la ventana.*  
*Monotonías*
301. KARL SCHLÖGEL *Terror y utopía. Moscú en 1937* (3 ediciones)
302. JOSEPH ROTH & STEFAN ZWEIG *Ser amigo mío es funesto.*  
*Correspondencia (1927-1938)* (2 ediciones)
303. MARINA TSVIETÁIEVA *Diarios de la Revolución de 1917*  
(3 ediciones)
304. CAROLINE ALEXANDER *La guerra que mató a Aquiles.*  
*La verdadera historia de la «Iliada»* (2 ediciones)
305. JOSEF MARIA ESQUIROL *La resistencia íntima. Ensayo de una*  
*filosofía de la proximidad* (10 ediciones)
306. ANTOINE COMPAGNON *El demonio de la teoría.*  
*Literatura y sentido común*
307. EDUARDO GIL BERA *Esta canalla de literatura. Quince ensayos*  
*biográficos sobre Joseph Roth*
308. JORDI PONS *El camino hacia la forma. Goethe, Webern,*  
*Balthasar*
309. MARÍA BELMONTE *Peregrinos de la belleza.*  
*Viajeros por Italia y Grecia* (5 ediciones)
310. PEDRO OLALLA *Grecia en el aire. Herencias y desafíos de la*  
*antigua democracia ateniense vistos desde la Atenas actual*  
(3 ediciones)
311. AURORA LUQUE *Aquel vivir del mar. El mar en la poesía griega.*  
*Antología*
312. JOHN ELIOT GARDINER *La música en el castillo del cielo.*  
*Un retrato de Johann Sebastian Bach* (5 ediciones)

313. ISABEL SOLER *El sueño del rey. Viajes y mesianismo en el Renacimiento peninsular*
314. RENÉ GROUSSET *El Conquistador del Mundo. Vida de Gengis Kan*
315. MARC FUMAROLI *Cuando Europa hablaba francés. Extranjeros francófilos en el Siglo de las Luces*
316. G. K. CHESTERTON *Alarmas y digresiones*
317. YURI BORÍSOV *Por el camino de Richter*
318. JOSÉ MARÍA MICÓ *Para entender a Góngora*
319. MARTA LLORENTE *La ciudad: huellas en el espacio habitado*
320. RAMÓN ANDRÉS *Semper dolens. Historia del suicidio en Occidente*
321. YANNIS RITSOS *Orestes*
322. MAURICIO WIESENTHAL *Rainer Maria Rilke. (El vidente y lo oculto) (2 ediciones)*
323. FRANCESC SERÉS *La piel de la frontera*
324. SVETLANA ALEKSIÉVICH *El fin del «Homo sovieticus» (7 ediciones)*
325. *Conversaciones con Arthur Schopenhauer. Testimonios sobre la vida y la obra del filósofo pesimista (2 ediciones)*
326. ALBERTO SAVINIO *Contad, hombres, vuestra historia*
327. IMRE KERTÉSZ *La última posada (2 ediciones)*
328. ISABEL SOLER *Miguel de Cervantes: los años de Argel*
329. JOSEP SOLANES *En tierra ajena. Exilio y literatura desde la «Odisea» hasta «Molloy»*
330. *La eternidad de un día. Clásicos del periodismo literario alemán (1823-1934)*
331. FLORENCE DELAY *A mí, señoras mías, me parece. Treinta y un relatos del palacio de Fontainebleau*
332. NIKOLAUS HARNONCOURT *Diálogos sobre Mozart. Reflexiones sobre la actualidad de la música*
333. SIMON LEYS *Breviario de saberes inútiles. Ensayos sobre sabiduría en China y literatura occidental (2 ediciones)*
334. SAINTE-BEUVE *Retratos de mujeres*
335. LISA RANDALL *La materia oscura y los dinosaurios. La sorprendente interconectividad del universo*
336. RAMÓN ANDRÉS *Pensar y no caer (2 ediciones)*

337. PETER BROWN *Por el ojo de una aguja. La riqueza, la caída de Roma y la construcción del cristianismo en Occidente (350-550 d. C.)* (3 ediciones)
338. ALFRED BRENDAL *Sobre la música. Ensayos completos y conferencias*
339. REINER STACH *Kafka. Los primeros años; Los años de las decisiones; Los años del conocimiento* (2 ediciones)
340. JEAN-YVES JOUANNAIS *El uso de las ruinas. Retratos obsidionales*
341. KARL JASPERS *Origen y meta de la historia*
342. YAKOV MALKIEL & MARÍA ROSA LIDA *Amor y filología. Correspondencias (1943-1948)*
343. Glenn Gould. *No, no soy en absoluto un excéntrico* (2 ediciones)
344. HELENA ATTLEE *El país donde florece el limonero. La historia de Italia y sus cítricos* (5 ediciones)
345. FRANK DIKÖTTER *La gran hambruna en la China de Mao. Historia de la catástrofe más devastadora de China (1958-1962)*
346. MARÍA BELMONTE *Los senderos del mar. Un viaje a pie* (3 ediciones)
347. CHRISTIAN INGRAO *Creer y destruir. Los intelectuales en la máquina de guerra de las SS* (2 ediciones)
348. ANDRÉ SALMON *La apasionada vida de Modigliani*
349. DANILO KIŠ *Homo poeticus. Ensayos y entrevistas*
350. VASILÍ RÓZANOV *El apocalipsis de nuestro tiempo*
351. NICOLE LORAUX *Los hijos de Atenea. Ideas atenienses sobre la ciudadanía y la división de sexos*
352. JUAN ANTONIO MASOLIVER RÓDENAS *La negación de la luz*
353. ADAM ZAGAJEWSKI *Asimetría*
354. G. K. CHESTERTON *Ensayos escogidos. Seleccionados por W.H. Auden*
355. GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA *Viaje por Europa. Correspondencia (1925-1930)*
356. NUCCIO ORDINE *Clásicos para la vida. Una pequeña biblioteca ideal* (4 ediciones)
357. JAN SWAFFORD *Beethoven. Tormento y triunfo* (3 ediciones)
358. LAURA J. SNYDER *El ojo del observador. Johannes Vermeer, Antoni van Leeuwenhoek y la reinención de la mirada*

359. CHARLES ROSEN *Las fronteras del significado. Tres charlas sobre música*
360. RAFAEL MONEO *La vida de los edificios. La mezquita de Córdoba, la lonja de Sevilla y un carmen en Granada* (3 ediciones)
361. FRANCISCO DE HOLANDA *Diálogos de Roma*
362. YANNIS RITSOS *Agamenón*
363. JOSEP MARIA ESQUIROL *La penúltima bondad. Ensayo sobre la vida humana* (3 ediciones)
364. BERNARD SÈVE *El instrumento musical. Un estudio filosófico*
365. MARCUS DU SAUTOY *Lo que no podemos saber. Exploraciones en la frontera del conocimiento* (2 ediciones)
366. FRIEDRICH SCHILLER *Cartas sobre la educación estética de la humanidad* (2 ediciones)
367. MARIO PRAZ *El pacto con la serpiente. Paralipómenos de «la carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica»*
368. DANIEL BARENBOIM & PATRICE CHÉREAU *Diálogos sobre música y teatro: «Tristán e Isolda»*
369. JACK TURNER *Las especias. Historia de una tentación* (2 ediciones)
370. PEDRO OLALLA *De senectute politica. Carta sin respuesta a Cicerón*
371. MAURICIO WIESENTHAL *La hispanibundia. Retrato español de familia* (3 ediciones)
372. NICOLA CHIAROMONTE *La paradoja de la historia. Cinco lecturas sobre el progreso: de Stendhal a Pasternak*
373. ALBERTO SAVINIO *Maupassant y «el otro»*
374. CHRISTOPH WOLFF *Mozart en el umbral de su plenitud. Al servicio del emperador (1788-1791)*
375. ZBIGNIEW HERBERT *El rey de las hormigas. Mitología personal*
376. STEFAN ZWEIG & FRIDERIKE ZWEIG *Correspondencia (1912-1942)*
377. TEJU COLE *Cosas conocidas y extrañas. Ensayos*
378. DORIAN ASTOR *Nietzsche. La zozobra del presente*
379. DANTE ALIGHIERI *Comedia* (2 ediciones)
380. PAOLO ZELLINI *Número y «logos»*
381. BRUNO MONSAINGEON *«Mademoiselle». Conversaciones con Nadia Boulanger*





Este volumen recoge las seis conferencias que Luciano Berio impartió en la universidad de Harvard en 1993 y 1994. En ellas el compositor comparte con los lectores algunas experiencias que nos invitan a considerar la relación del músico con la tradición y a entenderla como parte fundamental de su futura trayectoria. Esta brillante reflexión sobre el hecho musical y sus diversas formas pone de manifiesto el profundo conocimiento que Berio poseía tanto de la historia de la música como de sus manifestaciones contemporáneas.

ISBN 978-84-17346-37-9



9

788417

346379