

AUTORES/AUTHORS:

Francisco Ramos Núñez

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Crítico musical

TÍTULO/TITLE:

Nueva música: 1913-2013

New Music: 1913-2013

CORREO-E/E-MAIL:

pacoramos27@yahoo.es

RESUMEN/ABSTRACT:

El centenario de la *première* de la Consagración de la primavera de Stravinsky se conmemoró el pasado mayo y habiéndose celebrado el estreno del *Pierrot Lunaire* de Arnold Schönberg en Berlín en octubre de 1912, sólo unos meses antes. Ambas obras maestras continúan ejerciendo su influencia hoy en día. Sin embargo, mientras la obra de Stravinsky se mantiene en el repertorio usualmente interpretado en los conciertos, la pieza de Schönberg –generalmente considerada piedra angular de la Nueva Música– sólo ha encontrado sitio en festivales y conciertos de música contemporánea. La reducida configuración instrumental de *Pierrot Lunaire* ha entrado siempre en desacuerdo con el gusto de una audiencia cuya educación auditiva estaba basada en la gran escala de la música sinfónica: un gusto que todavía predomina a comienzos del siglo XXI. Los pupilos de Arnold Schönberg fundaron la Sociedad para *performances* de música privada con el propósito de promover una plataforma para la Nueva Música, siendo la primera vez que este término era utilizado en el siglo XX. La segunda oleada de Nueva Música llegaría con los cursos y conciertos ofrecidos en Darmstadt desde 1946. El lenguaje musical había experimentado una profunda transformación. Cuando se aplicó a la música, el término *avant-garde* acarreó con él la idea de experimentación y de algo diferente, incluso alienígena. Los laboratorios de música electrónica había sido creados en las estaciones de radio y televisión más importantes de Europa y desde los años setenta, los trabajos de Nueva Música fueron grabados y distribuidos tanto por las más renombradas casas de discos como por los más pequeños y especializados estudios de grabación.

Un periodo caracterizado por la abstracción fue seguido de otro, desde los setenta en adelante, en el que se prestó gran atención en el trabajo musical a las cualidades del sonido. Nono había defendido el

ideal en el acto de escuchar y Feldman una visión particular sobre el color del sonido, mientras que los compositores más fuertemente asociados con los materiales electrónicos, como Eloy y Radigue, habían compuesto piezas largas y meditativas inspiradas en el contacto con otras culturas. En el campo del minimalismo, los compositores –cuya gama instrumental se vio enriquecida con préstamos de la danza o el vídeo arte– podían confundirse con artistas conceptuales.

Cien años después de los estrenos de la *Consagración de la primavera* y de *Pierrot Lunaire*, el mundo de la música aún presta más atención al centenario de Mahler que al nacimiento de los distintos senderos de la vanguardia. Resulta revelador que, en comparación con Mahler, por ejemplo, ni un solo estudio en profundidad se ha publicado en España sobre cualquiera de los compositores importantes que forjaron la música del siglo 20. El presente estudio analiza los logros de estos compositores, tomando como punto de partida la consideración del sonido como material musical esencial, la reducción y acomodación de las fuerzas instrumentales, un nuevo examen de la idea del tiempo en la obra musical y la necesidad de conquistar nuevos espacios de actuación.

The centenary of the premiere of Stravinsky's Rite of Spring in Paris was commemorated last May, and Arnold Schönberg's Pierrot Lunaire was given its premiere in Berlin in October 1912, a few months previously. Both masterpieces have continued to exert an influence to the present day. However, whereas Stravinsky's work has entered the repertoire usually performed in concerts, Schönberg's piece –generally considered a cornerstone of New Music– has only found its home in festivals and contemporary music concerts. The reduced instrumental configuration of Pierrot Lunaire has always been at odds with the taste of an audience whose aural education has been based on the grand scale of symphonic music: a taste that still reigns today at the beginning of 21st Century. Arnold Schönberg's pupils founded the Society for Private Musical Performances with the purpose of providing a platform for New Music, the first time this term was used in 20th Century, and the second wave of New Music only arrived with the courses and concerts that have been offered in Darmstadt since 1946. The language of music has undergone a profound transformation. When applied to music, the term Avant-garde carries within it the idea of experimentation and of something different, even alien. Electronic music laboratories have been created in the most important radio and television stations in Europe, and since the 1970s, New Music works have been recorded and distributed by the most renowned record labels as well as by small and upcoming specialised recording houses.

A period characterised by abstraction was followed by another, from the 1970s onwards, in which greater attention was paid in the conception of the musical work to sound qualities. Nono has defended an ideal in the act of listening and Feldman, a particular view on sound colour, whilst composers more strongly associated with electronic materials, such as Eloy and Radigue, have composed long and meditative pieces inspired by contact with other cultures. In the field of Minimalism, the composers –whose instrumental array is enriched by borrowings from dance or video art– could be mistaken for conceptual artists.

One hundred years after the premieres of Rite of Spring and Pierrot Lunaire, the musical world still pays more attention to Mahler's centenary than to the birth of the different paths of the Avant-garde. It is telling that in comparison to Mahler, for example, not a single in-depth study has been published in Spain on any

of the important composers who forged 20th century music. The present study discusses the achievements of these composers, taking as its points of departure the consideration of sound as the essential musical material, the reduction and accommodation of instrumental forces, a new consideration of the idea of time in the musical work and the need to conquer new performance spaces.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Schönberg, Mahler, Stravinsky, Nueva Música.

Schönberg; Mahler; Stravinsky; New Music.

El pasado 29 de Mayo se cumplieron cien años del estreno de *La consagración de la primavera*, de Igor Stravinsky, en el parisino Teatro de los Campos Elíseos. El aniversario no queda solo, pues poco antes de aquella fecha, el 16 de octubre de 1912, se estrenaba en Berlín el *Pierrot Lunaire* de Arnold Schönberg. Cien años después de las primeras interpretaciones de estas dos obras paradigmáticas de la modernidad, el mundo de la música continúa sin asumir en su integridad las cualidades renovadoras de estas propuestas y de las que les siguieron. Es cierto que *La consagración de la primavera* se ha acabado imponiendo en los programas de conciertos, pero eso se debe, en buena medida, al formato de la obra, escrita, como se sabe, para gran orquesta. La obra de Stravinsky no crea, por sí misma, ninguna escuela, pero *Pierrot lunaire*, si bien no es la primera pieza del período experimental de Schönberg, sí se ha convertido, por la originalidad de su plantilla, en una obra de especial influencia en los círculos de vanguardia. No cabe duda de que las dos obras contribuyen de manera decisiva a un cambio radical en el lenguaje musical, cuyas resonancias todavía hoy perduran. *La consagración de la primavera* inaugura también la serie de escándalos que va a acompañar a muchas obras nacidas con el marchamo de nuevas. La composición de Stravinsky irrumpe en el París mecido por los vaporosos sonidos del Simbolismo y el Impresionismo. Stravinsky llega al día del estreno de su obra magna con una escritura musical antirretórica. *La Consagración de la Primavera* impone, de súbito, un desprecio absoluto por la lógica en la organización interna del sonido y en las relaciones entre las notas; un gusto especial por las texturas armónicas estáticas y repetitivas; melodías inspiradas en la canción popular, de lo que resulta una ausencia total de desarrollo tal como se entiende en Occidente. La obra *Pierrot lunaire*, de Arnold Schönberg, no fue recibida por el público de una forma tan airada en el Berlín de 1912, pues los silbidos que se escucharon durante la interpretación de la obra fueron acallados por el aplauso general al final. Mucho más reactio se mostraría el público vienés a algunas creaciones anteriores del propio Schönberg (las *5 Piezas para orquesta*) y a algunas otras obras compuestas por sus alumnos, Berg y Webern. El escándalo tal vez más sonado fue el de los *Altenberg Lieder*, de Berg, estrenados en 1912, pero retomados el 31 de Marzo del año siguiente, 1913, en un concierto en la sala de la *Musikverein* (donde se hacen regularmente los conciertos de Año Nuevo), con un programa dirigido por Schönberg y dedicado exclusivamente a obras de sus alumnos. El escándalo fue tal que el mismo Schönberg tuvo que decidirse por suspender el concierto. Schönberg confesaría más adelante que aquella noche echó de menos haber llevado una pistola encima. Los programas que contenían alguna obra de nueva creación, en esta segunda década del siglo XX, encontraban una encendida hostilidad por parte de los críticos y empresarios de teatros y salas de conciertos, hasta el punto de tener que organizarse Schönberg y los compositores que le seguían, poco menos que en la clandestinidad, alrededor de la llamada «Asociación de Conciertos Privados», para dar vía libre con un mínimo de rigor e independencia a todo un material propio y ajeno, que de otra forma hubiera pasado sin pena ni gloria. Mientras que las producciones de tipo experimental que producía el cinematógrafo en aquellos mismos años, y en esa misma zona geográfica, eran recibidas con aplausos, y originaban un mercado en auge, las obras musicales que surgían desde la Escuela de Viena eran criticadas desde casi todos los frentes. El público de la época aceptaba,

pues, de buen grado las manifestaciones de vanguardia en el medio cinematográfico. Las técnicas de sobreimpresiones, ralentización de las imágenes y collages con las que se surtían aquellas películas fundacionales, no parecían hallar barreras para su comprensión. La razón de esta rápida asimilación tal vez haya que encontrarla en la ausencia de tradición en el medio cinematográfico: al no haber ninguna referencia anterior, el público admitía de buen grado la novedad. En cambio, en música la fidelidad a unos estilos parecía ser suficiente para aborrecer los nuevos aportes: cada estreno era recibido como un atentado al buen gusto. La existencia de un canon, más o menos evidente, pesaba como una losa sobre los aficionados y también sobre los intérpretes. Se ha llegado a decir que la familiaridad con las partituras que tenían los aficionados que tocaban en sus propias casa los arreglos para piano de sus obras favoritas, se vio truncada con la llegada de las obras que comportaban un lenguaje nuevo. El público se encontró, de repente, con un tipo de obras para las que no estaba preparado: había que descifrarlas. La solución fue continuar tocando y apreciando la obra ya ratificada por la historia.

Coincidiendo con la aparición de la «Asociación de Conciertos Privados» en Viena, se menciona por primera vez el término «Nueva Música» en los artículos de prensa y en las críticas de los conciertos. Alban Berg es el encargado, en aquella Asociación, de confeccionar los programas, y no duda en referirse a las obras de estreno como pertenecientes a la Nueva Música, para distinguirlas de las piezas del estilo anterior, que los miembros de aquella sociedad retomaban en sus conciertos sólo a modo de retrospectiva. A la hora de diferenciarse del estilo anterior, el posromántico, los nuevos compositores tomaban la figura de Mahler como modelo a estudiar, pero del que había que separarse para situar a la música en la misma senda de renovación que todas las demás disciplinas artísticas experimentaban en aquellos años y que tenía a Viena, pero también a París y Berlín, como epicentros de las nuevas experiencias estéticas. No sólo las técnicas empleadas por los músicos que se situaban alrededor de Schönberg eran las causantes del pasmo entre sus contemporáneos, sino, y sobre todo, lo que llamaba la atención era el formato. De la magna orquestación de Mahler, se pasa, en muy pocos años, casi sin preparación, a una plantilla instrumental radicalmente diferente. La última sinfonía completa de Mahler, la novena, es de 1909, año en el que Schönberg estrena sus *5 Piezas para orquesta* y el año también en el que Webern estrena los *5 movimientos para cuarteto de cuerdas*. Al lado de la sinfonía de Mahler, que tiene una duración de ochenta y cinco minutos, la obra de Schönberg no sobrepasa el cuarto de hora, mientras que Webern no necesita más que once minutos para su cuarteto. La concentración del material en tan poco espacio de tiempo es lo que provoca la sorpresa en unos aficionados y críticos que estaban educados en la larga duración y la muestra franca de los sentimientos humanos por medio de una retórica de la que no estaban dispuestos a prescindir. El tema del formato es igualmente importante para intentar comprender el recelo con que se manifestaban aquellos primeros oyentes de la Nueva Música. La plantilla del *Pierrot lunaire* es para voz de soprano y piano, violín, viola, flauta/flautín, clarinete, violonchelo y clarinete bajo; es decir, un arsenal restringido que chocaba con los gustos de un público educado en la escucha de la obra sinfónica, a gran escala: ese gusto mayoritario sigue vivo en los albores del

siglo XXI. Tanto la combinación y la riqueza particular de las texturas del material instrumental empleado por Schönberg, como la originalidad de los planteamientos y el revolucionario uso de la voz, convierten a *Pierrot Lunaire* en una obra seminal. El canto hablado y la variación continua que hay en esta música, el empleo de la pequeña forma y la configuración de la voz como un instrumento más dentro del conjunto, van a estar presentes en la conciencia de la gran mayoría de compositores a partir de ese momento. Precisamente, la obra *El martillo sin dueño*, que compusiera Pierre Boulez en 1955, tiene una plantilla muy similar a la del *Pierrot*: a la voz de contralto se agregan flauta, viola, guitarra, xilorimba, vibráfono y percusión. Sin embargo, Boulez no sigue la estética expresionista. Boulez talla aquí una obra que no guarda ningún lazo con el pasado, que se convierte en una isla, isla de belleza seca y austera, enigmática y secreta. *El martillo sin dueño* se estrenaría en la ciudad alemana de Baden-Baden, pero pertenece de lleno a la música que se fragua en cada uno de los encuentros de Nueva Música que tienen lugar en la ciudad alemana de Darmstadt. Estos cursos de composición son inaugurados en 1946 por Wolfgang Steinecke, con el pensamiento puesto en establecer las líneas maestras capaces de revitalizar el lenguaje tras la devastación de la Segunda Guerra Mundial. El círculo de músicos que se congrega en Darmstadt toma enseguida decisiones drásticas con las que encarar el presente sin mediar lazo alguno con un pasado del que no se desea conservar prácticamente nada. De muy diversos puntos acuden a Darmstadt a partir de 1948 los integrantes de la generación nacida entre 1920 y 1929: el alemán Stockhausen, los belgas Pousseur y Goeyvaerts, los franceses Boulez, Leibowitz y Boucourechliev, los italianos Maderna, Berio y Nono...

La determinación de realizar unos cursos de Nueva Música, en pleno corazón de una Alemania devastada, proviene de la iniciativa de una de las fuerzas de ocupación, la representada por el ejército americano, que destinó en aquel momento una gran cantidad de dinero para el restablecimiento inmediato de la vida cultural en Alemania, especie de Plan Marshall. Se da la paradoja de que esa iniciativa partía, en un primer momento, como plataforma para dar a conocer en concierto la música compuesta en América en los años precedentes.

Las consecuencias de esos encuentros de Nueva Música en Darmstadt serán múltiples. De un lado, el mundo musical va a enriquecerse desde varios ángulos: ampliación insospechada de las posibilidades sonoras de los instrumentos, control absoluto sobre la materia sonora, importancia de la elaboración en la misma partitura («música gráfica»: consideración del grafismo por encima del resultado sonoro), expansión de la componente electrónica y, en fin, introducción del azar y la indeterminación en la ejecución musical. Pero el formato va a seguir siendo prácticamente el mismo que el que instauraran los músicos en torno a Schönberg, es decir, las obras se escriben para solistas o pequeños grupos, los que están en ese momento más cerca de los compositores, con lo que se lleva a cabo una tarea conjunta de creación e interpretación. Como ocurriera en la época de Schönberg, el público mayoritario vuelve a estar alejado del músico, que se instala en su taller y experimenta con los nuevos sonidos. Las obras que se tocan en primicia en aquellos cursos de verano, y de los que pronto habrá réplicas en otras ciudades de Europa, no se tocarán en los auditorios conven-

cionales hasta pasado mucho tiempo (y no todas las obras), lo que quiere decir que se fragua, en esos años 50 y 60, un ambiente de hermetismo en torno a la obra de nueva creación que va a persistir hasta nuestros días. En el momento en que empiezan a estrenarse las obras del nuevo estilo, y los teóricos comienzan a escribir análisis sobre una música que explora en nuevos territorios, los oyentes siguen instalados en la escucha de la música inmediatamente anterior y, cada vez más, en la recuperación del legado clásico. Una de las razones de esta situación reside, efectivamente, en el rechazo que produce en el público mayoritario el formato de la mayor parte de las obras de nuevo cuño. Simplemente, en los auditorios, montados para escuchar a las grandes formaciones orquestales, no tiene cabida la pieza reciente, compuesta para una plantilla de cinco, diez o quince músicos tan solo. Se la ignora. Sin embargo, en la propia Alemania brotan a lo largo de los años 60 y 70 las formaciones orquestales que asumen la interpretación continuada de la obra de vanguardia. El término «vanguardia» aparece por fin como sinónimo de música que lleva dentro el sello de la experimentación y de lo distinto. Las emisoras de radio contribuyen al afianzamiento de esta nueva cultura, contribuyendo a la difusión de la Nueva Música por medio de la grabación de los conciertos y en la creación de laboratorios de electrónica musical que servirán para la experimentación con la materia sonora. En poco tiempo, esta actitud de defensa de la Nueva Música se extiende a otras emisoras estatales de Europa. Estocolmo, Milán, *France Musique*, en París, donde había nacido la Música Concreta en 1948, de la mano de Pierre Schaeffer... No al principio, sino ya en los años 70, la obra de nuevo cuño se puede escuchar en disco en grabaciones editadas por los más importantes sellos (Philips, Deutsche Grammophon, Decca...), pero también en las pequeñas firmas que surgen en Europa y en América. De pronto, la llamada *Avant Garde* se impone como una tendencia respetable. A este importante repunte contribuye el tono de modernidad que toman muchas de las obras compuestas en los ámbitos del jazz y la música pop. Llegan a coexistir, en un momento determinado, sellos discográficos que graban, indistintamente, piezas de *free-jazz* e improvisación, pop sofisticado y *Avant Garde* (los sellos Actuel, Shandar o Nonesuch). Ha costado tiempo para que la Nueva Música encuentre un público fiel; por ejemplo, en Francia, ha hecho falta que a finales de los años 50 el mismo Boulez exigiera al gobierno de su país la formación urgente de un grupo estable para estrenar con regularidad allí las obras de la modernidad, el *Domaine Musical*, mientras que en España, las iniciativas aisladas de compositores como Barce y De Pablo, en torno a agrupaciones y foros diversos, contribuirían a que, al menos, un público minoritario tomara contacto con lo que se hacía en Europa.

Llama la atención de esta Nueva Música el empleo del color sonoro, algo que ya Schönberg dejó claro en sus búsquedas cromáticas influido por las prácticas pictóricas de Kandinsky. El concepto del color del sonido empieza a tomar una importancia capital, en efecto, a partir de la *Klangfarbenmelodie*, la melodía de timbres de la Escuela de Viena. Posteriormente, la vanguardia de la segunda posguerra anima a la creación de efectos sonoros y de timbres inauditos. Durante los años 50 y 60, los compositores transforman en parámetros los valores fundamentales de la música tradicional, como el timbre, la intensidad, la altura o la duración. De este modo, la obra musical se repliega hacia la abstracción. Conviven la obra de signo

especulativo (las Sonatas de Boulez, las piezas para conjunto de Stockhausen-*Refrain*, *Zeitmasse*), las experiencias con grupos de improvisación y asunción del azar en la interpretación (Globokar, Cardew, Cage), un nuevo trato del material heredado del clasicismo (la *Sinfonía* de Berio, las piezas orquestales de Maderna) y el empleo de masas sonoras (Ligeti, Scelsi, Xenakis). El carácter de hermetismo que ha perseguido a muchas de aquellas obras sólo hay que entenderlo desde la escasa apreciación que han tenido durante demasiado tiempo y a la escasa predisposición de los intérpretes. Una escucha atenta de muchas de aquellas piezas, nacidas con el marchamo de especulativas o que, asumiendo el azar, parecían despegarse de lo que entendemos por disfrute de la música, deja claro que, detrás de ciertos prejuicios, existía una rigurosa elaboración y estaban pensadas para que el sonido se manifestase contrario a cualquier connotación de banalidad: el ideal de los autores que se daban cita en Darmstadt, que pasaba por liberar a la obra de nuevo cuño de toda contaminación (estética, expresiva, sentimental), se hacía realidad. Las piezas para solistas y ensembles de Earle Brown son ejemplos perfectos de esta conquista. Piezas como *Available forms*, *Twenty-five pages* o *Four systems*, pareciera, en primer término, que estaban pensadas como conjuntos de objetos sonoros sin ninguna finalidad. El resultado, en realidad, es una sucesión de eventos aislados donde el silencio, al contrario que en un Feldman, no tienen ninguna expresividad añadida. Las pausas que atraviesan estas obras tanto se deben a la separación lógica entre las secciones como a los momentos de vacío que hay entre cada nota. El intérprete ha de abordar las partituras dispuestas por Brown como una cadena de eventos independientes, cada uno con una intensidad y una duración propias, de lo que resulta una música fragmentaria, en donde cada sonido parece no tener correspondencia con el que le precede ni con el que le sigue. El sonido queda convertido en materia, con lo que queda despojado de cualquier evocación banal. En este trabajo de precisión, al oyente le atañe el prestar atención al sentido de movilidad que encierran los eventos sonoros.

La vanguardia defiende un ideal sonoro, que es también un ideal de Escucha. Luigi Nono asume que para que la obra de nueva creación se asimile y se disfrute ha de haber una nueva Escucha. La actitud del Nono de los años 60 y primeros 70 es la de un compositor que, dominador de un arsenal técnico moderno, desea a toda costa hallar un nuevo modo de relaciones con el público. Se trata, en su caso, de llevar la música fuera de los circuitos de distribución y difusión habituales, para ir al encuentro de lugares alternativos de escucha y participación (salidas de los obreros de las fábricas, vestíbulos de los talleres). Para Nono, era necesario, ante todo, «despertar el oído, los ojos». La contribución de Nono a la Nueva Música es otro ejemplo de que el formato es importante para afrontar el reto de la modernidad con materiales insólitos. No será sino hasta entrados los años 80, en la última década de su vida, cuando Nono lleve al máximo rigor su concepto de «Tragedia de la Escucha». Ya no serán los nuevos espacios de representación los que le preocupen, sino conducir la obra musical hacia territorios en los que el sonido limite con el silencio: *Fragmente-stille, an Diotima*, *No hay caminos*, *Guai ai gelidi mostri...* La electrónica en vivo le permitirá obtener sonidos inauditos al tiempo que juega con la percepción del espectador, el que asiste, por ejemplo, a *Prometeo*, donde los sonidos emitidos por los conjuntos vocales es procesado

en el ordenador y, a continuación, son proyectados por medio de los altavoces. El resultado es sorprendente, pues se escucha de nuevo, y mínimamente alterada, la secuencia de sonidos mientras permanecen mudos los cantantes. El hallazgo de Nono consiste en crear una particular, y desasosegante, «Tragedia de la Escucha» solamente por medio de la combinación de silencio y unos sonidos que alternan zonas de furor con otras en las que están a punto de extinguirse. Lo que busca Nono, fundamentalmente, es la trascendencia; para ese fin, maneja un material despojado (a menudo, solistas instrumentales y electrónica en vivo) y un discurso donde los eventos se suceden de manera fragmentaria, como si fueran ecos de alguna masa proveniente del cosmos. Obliga, pues, Nono, a una mirada interior por parte del receptor.

La familiaridad de un músico como Morton Feldman con el mundo de los pintores de su época, sobre todo los pertenecientes al expresionismo abstracto (Guston, Pollock, Rothko) da como resultado un sentido especial de plasticidad sonora. Tal vez la mayor enseñanza de Feldman descansa en su convicción de que lo esencial para los músicos se encuentra en el sonido mismo, de la misma forma que es fundamental el tratamiento del color para los pintores. Es en las nuevas técnicas pictóricas donde Feldman se inspira para crear un mundo sonoro directo, inmediato, físico. De la misma forma que los pintores se expresan sobre la superficie plana del cuadro, Feldman se impuso plasmar sus sonidos en lo que él llamó «una superficie auditiva plana de la música», con lo que no dudó en llamar a sus propias composiciones «telas temporales». A partir de aquí hay que empezar a hablar de una Estética del Sonido. Los compositores que privilegian este tratamiento en sus obras son legión: Lachenmann, Sciarrino, Grisey, Murail, Holliger, Sánchez-Verdú, Andre, Sotelo, Saunders, Camarero, Posadas, López López, Haas, Saariaho, Hosokawa... Con ellos, la música, desde los últimos años 70, se abre a diversos procedimientos: la elaboración de la obra en función de las características internas de los sonidos, revelados por medio del análisis de su espectro (Grisey, López), siguiendo procesos fractales (Posadas, Guerrero), usando la microinterválica (Haas) e incluso aplicando elementos tomados de la música concreta (Lachenmann).

En compositores como Jean-Claude Eloy, Eliane Radigue o Michel Chion, se observa una expresión volcada hacia lo sensorial. Irrumpen a partir de los años 70, cuando se dan señales de una liberación del material sonoro tras la abstracción (algunos lo llaman hermetismo) al que se viera sometido el lenguaje en las dos décadas anteriores. Los 70 son los años del desembarco en Europa de la corriente repetitiva americana, que, de un modo u otro, influye en la consideración, por parte de muchos compositores, de (otra) particular estética del sonido. Jean-Claude Eloy, Alvin Curran, Louis Andriessen, Eliane Radigue... se plantearán cada obra como si se tratara de un ritual. Asumen la enseñanza de Stockhausen en lo que respecta a la consideración de la pieza musical como un crisol de influencias, como una forma de comunión entre distintas culturas.

En la década de los años 70 es cuando empieza Michel Chion a elaborar sus fascinantes melodramas electrónicos (*TU, Le prisonnier du son*) y cuando despuntan las formas más so-

fisticadas del minimalismo americano: *Automatic writing*, de Robert Ashley, *An hour for piano*, de Tom Johnson. Uno de los rasgos que definen a estas músicas es la del nuevo concepto del tiempo (tiempo dilatado), que dan como resultado obras en las que se privilegia la duración: piezas de tres horas o más en el caso de las compuestas por Eloy, en buena parte a causa del contacto con las culturas orientales: *Anâhata*: obra para dos voces de monjes budistas, tres instrumentistas de la orquesta de Gagaku, percusión y electrónica. En Radigue, se reúnen la experiencia del tiempo y la asunción de un sonido único, inspirado en las músicas orientales: *Trilogie de la mort*. En las obras compuestas para sintetizador por Radigue, el sonido cobra una importancia capital al aparecer desnudo, como no ha estado en ninguna otra experiencia musical antes conocida, lo que hace que la escucha de sus obras (*Elemental*, *PSI 847*) se convierta en una experiencia cercana a la meditación: una mirada interior. Un poco como sucede en las largas piezas del último período de Morton Feldman, son obras, las de Radigue, que se distinguen por transcurrir en el tiempo, sin importar el origen de los eventos sonoros ni su direccionalidad.

También desde los años 70, y hasta la actualidad, se desarrolla en el ámbito norteamericano una particular poética del sonido, la que se origina en torno al minimalismo radical instaurado por La Monte Young, que busca la contemplación indefinida de un sonido único. Se trata de alcanzar una profundidad del sonido como nunca antes se había podido sospechar en la música occidental. Los compositores norteamericanos nacidos después de 1930, los minimalistas, los conceptuales, los artistas plásticos y sonoros, piensan la música como un fenómeno ligado a la improvisación, para lo que contarán, en lo posible, con agrupaciones afines a sus ideas. Los ensembles serán los encargados de llevar la música propia a los escenarios. La generación nacida en los años 30 abominará del material instrumental convencional y de la idea tradicional del concierto. Las performances que llevan a cabo a partir de los años 70 Robert Ashley, Annea Lockwood, Laurie Anderson, Pauline Oliveros, Alvin Curran, Alvin Lucier, Tom Johnson o Phil Niblock engloban un nuevo tratamiento del instrumento clásico, además de soporte electrónico, proyección de film o video, danza, mimo, un uso revolucionario de la voz y un sentido desprejuiciado en el tratamiento de las diversas fuentes sonoras. En sus casos, hay que hablar de performances, al estar ligada su producción al mundo de las artes. Son los primeros que acceden a las galerías de arte y los centros de arte moderno para dar a conocer sus obras, lo que constituye uno de los rasgos inconfundibles de la modernidad musical. En efecto, la obra contemporánea, al estarle cerrado el acceso al auditorio donde se tocan invariablemente las obras del pasado, encuentra espacios alternativos de representación (performance) en los lugares normalmente consagrados al arte moderno. Y es ahí también donde hallan un espacio natural las músicas electrónicas. Es en los años 50 cuando se desarrollan las primeras músicas elaboradas en estudio. A partir de los años 60, el término «concreta» casi desaparece, para pasar a denominarse toda obra elaborada en el laboratorio como «electroacústica». Se asiste a lo largo, pues, de toda la segunda mitad del siglo, a una notable fractura: conviven la música escrita, pensada según procedimientos tomados de la Historia, y la música que efectúa verdadera tabla rasa con el pasado y que se fundamenta en el ruido y la síntesis del sonido. El material electrónico lo van a tomar muchos composi-

tores del ámbito instrumental para dar mayor densidad a su música, pero jamás la experiencia electroacústica se verá refrendada, a título de análisis teórico entre los compositores, como la auténtica alternativa no ya en sus primeros años, algo balbuceantes, sino más bien en el período que comienza en los años 80 y llega hasta hoy, que es cuando los festivales especializados y la grabación fonográfica han propiciado una mayor difusión de estas obras. La fractura es total entre el ámbito instrumental y electrónico. Más aún, desde las propias entrañas de la creación electroacústica nunca se ha intentado un corpus teórico del mismo calado como el que se ha hecho desde el ámbito de la composición instrumental, lo que quiere decir que faltan análisis que contemplen en su justa medida la ingente y no poco decisiva aportación del arte sonoro a la modernidad. El problema estriba en que el sonido aislado es refractario al análisis, mientras que a la nota inscrita en la partitura siempre se le ha otorgado un valor por sí mismo. Todo esto trae consigo que la obra electrónica no se sienta partícipe de la oleada de vanguardia, al ser utilizada allí sólo como un recurso del compositor instrumental. Entre esta situación de precariedad y el que el ímpetu de la música instrumental sufriera en algunos casos una relajación a comienzos de los años 80, cuando comparecen en escena los autores nacidos después de la Segunda Guerra Mundial, mucho menos empeñados en la experimentación, la idea de Nueva Música desaparece. Este momento de debilidad lo aprovechan otras manifestaciones sonoras, mucho más cercanas a la improvisación o al hedonismo, que toman, o mejor, usurpan el nombre de Nueva Música, tomándolo más como estandarte comercial que como propuesta de revuelta.

La música electroacústica está bajo sospecha precisamente porque sus materiales no son considerados nobles (el ruido de una puerta, de un suspiro, del vuelo de una mosca...), al lado de los sonidos supuestamente más refinados de un violín. Además, se siente pánico, entre los programadores de conciertos, ante la idea de presentar obras electrónicas en las que el espectador solamente tiene delante, en el escenario, unos altavoces, en lugar de a unos solistas instrumentales. Pero esta propuesta tiene ya muchos años, décadas de trayectoria y, además, un corpus de obras maestras: *Cycle de l'errance*, de Dhomont, *Diktat*, de Chion, *Aerial*, de Dockstader, *Tongues of fire*, de Wishart... El que no las conozca el público mayoritario es una muestra palpable de la falta de curiosidad por parte de los que se consideran melómanos y de los programadores de conciertos, que solamente cuidan de escuchar la obra del pasado, lo que equivale a decir, como apuntara Luigi Nono, a escucharse a sí mismos. Está claro que en el mundo de la música la intromisión del gesto de vanguardia no ha tenido nunca el mismo grado de acogida que se ha dado en el mundo de las artes plásticas. A pesar de su carácter provocador, el *Urinario* de Marcel Duchamp ha sido recibido, finalmente, como un importante aporte, ha sido integrado en la Historia, mientras que las obras de los compositores electroacústicos están aún pendientes de entrar en la particular Historia de la Música.

El círculo se cierra. En la Viena de 1912 se veneraba a un músico llamado Gustav Mahler cuando tocaban a las puertas de la modernidad los compositores jóvenes. A estos, y a los que les siguieron, se les ha relegado a lo largo de estos cien años a los circuitos de festivales

de Nueva Música o a las performances en los museos y galerías de arte. El auditorio de la orquesta sinfónica ha quedado, pues, como lugar sacrosanto donde hoy, cien años después de *Pierrot lunaire* y *La consagración de la primavera*, se sigue venerando a la figura de Mahler, o lo que es lo mismo, casi exclusivamente al repertorio del Post-romanticismo. Aún no parecen haberse apagado los ecos del centenario que, por la muerte de Mahler, se ha celebrado en todo el mundo en 2011. A los múltiples conciertos de las orquestas sinfónicas, se ha sumado una notable presencia de libros sobre Mahler. Al lado de esta avalancha bibliográfica, hay que lamentar que en España no haya aparecido nunca un estudio en profundidad sobre ninguno de los compositores importantes que han escrito la Historia de la Música en el último siglo, cuyas conquistas fundamentales se resumen en una nueva propuesta de escucha a partir de la asunción del sonido como material fundamental, la reducción (y acomodación) de la plantilla instrumental, una nueva consideración del tiempo en la obra musical y la necesidad de ocupar nuevos espacios de representación.