



LA COMUNICACIÓN MUSICAL: DEL SONIDO DE WAGNER AL SILENCIO DE CAGE

Ensayo breve. Resumen de la conferencia pronunciada en el CSMM-Málaga en Abril de 2007 en el marco del VII ciclo de Música contemporánea. Wagner y Cage: del sonido al silencio.

<i>Créditos</i>		
AUTOR: Jesús M.Ortiz Morales		
ASIGNATURA: Bases para el estudio del sonido comunicativo		
FECHA: Abril de 2007		
<i>Registro original</i>		
ARCHIVO	SECCIÓN	CÓDIGO
<i>Ommalaga</i>	<i>Comunicación audiovisual</i>	<i>GABCOM07001</i>

LA COMUNICACIÓN MUSICAL: DEL SONIDO DE WAGNER AL SILENCIO DE CAGE

Índice.-

- 1.- INTRODUCCIÓN. ALGUNOS DE LOS MUCHOS PUNTOS APARENTES DE CONTROVERSIAS
- 2.- LA COMUNICACIÓN COMO PROBLEMA
- 3.- LOS “PUNTOS DE CONTACTO” PROPUESTOS
- 4.- BIBLIOGRAFÍA

RESUMEN: *En el siguiente trabajo, se intenta hacer una comparativa entre dos estilos y autores paradigmáticos en la historia de la música: Richard Wagner y John Cage. Representantes destacados de dos universos musicales claramente diferenciados (la estética de la expresión frente a la estética del concepto), podría parecer que el trabajo de cada uno “desmiente” y “niega” el lenguaje o la idea del oponente; que parten de dos mundos estéticos absolutamente irreconciliables . Que la verdad de uno es la mentira del otro. Y que cuando un wagneriano o un vanguardista hablan de “música”, están hablando de cosas que pueden ser intrínsecamente diferentes. La cara y la cruz; el blanco y el negro del ajedrez musical. La verdad, no hay que esforzarse mucho para enfrentarlos de alguna manera y, de hecho, se ofrece en este mismo trabajo una pequeña visión preliminar de posibles temas de controversia entre ellos. No se insiste en ello porque la mayor parte de trabajos realizados en ese sentido ofrecen algún aspecto de esta dialéctica, y mucho mejor de lo que podamos hacerlo aquí. En cambio, se intenta ofrecer una hipótesis nueva, o no tan estudiada: la de que los puntos de contacto entre ellos son muchos más de lo que se piensa y se acepta normalmente. De que no son el blanco y el negro absolutos, sino que ambos reflejan una extensa gama de grises que, a veces, pueden adoptar los mismos tonos y colores...*

1.- ALGUNOS DE LOS MUCHOS PUNTOS APARENTES DE CONTROVERSIAS

Sin esforzarse mucho, como puntos de discrepancia conocidos, y aptos como aparentes pruebas para tomar cada uno de dichos “estilos-filosofías sobre comunicación” como referencia de una postura y estilo “incompatible” con el otro (algo que, precisamente por la abundancia de las mismas, parece que se acepta prácticamente de forma universal, aunque de manera tácita; y que pretendemos matizar mínimamente con este breve estudio), se nos presentan inmediatamente:

1) La mencionada estética de la expresión, frente a la estética de la forma (y, en grado extremo, la estética del concepto).-

O, dicho de otra manera, la estética romántica frente a la estética o postura posmoderna o de vanguardia. Ambas aparentemente irreconciliables.

2) Los materiales convencionales o tradicionales frente a “cualquier tipo de materiales, excepto los tradicionales”.-

Es decir, el desarrollo de los instrumentos y sonidos clásico, llevados a su evolución máxima, frente a ruidos, electrónica, grabaciones y silencios (el no-material, los desechos sonoros).

3) El rito de la “ópera” como ceremonia de la experiencia estética (aunque a Wagner no le gustaría esta reducción simplista) frente al nuevo rito de la “performance” (sea esta lo que sea, que aún no se han puesto de acuerdo los técnicos).-

Lo que es evidente es que son muy antagónicas como ceremonias. Por ejemplo, que nosotros sepamos, y frente a múltiples “teatros de la ópera” existentes en los más variados puntos del mundo, no conocemos ningún “teatro de la performance”).

4) La perfección en el control de un sistema de comunicación musical muy desarrollado (el sistema tonal), frente a la aleatoriedad y el “descontrol” absolutos.-

La pericia técnica frente a la desvergüenza y la mera provocación. Frente a la creencia en la incapacidad de la música para la comunicación.

5) El arte total frente a la no intencionalidad.-

que es como decir: el lenguaje perfecto frente al no-lenguaje. El arte con mayúsculas (sea lo que sea) frente al no-arte. Y que, por otro lado, y adelantando un posible punto de contacto entre ellos que no continuaremos después, diremos que, a pesar de su imposible convivencia e intersección (uno es el complemento en negativo del otro) nos parece tan utópica e imposible una idea como la otra, y en eso sí que coinciden (para nosotros).

6) La genialidad frente al anonimato.-

El genio del artista creador, espíritu superior con un mensaje que transmitir y que sirve de guía y faro a su generación, por encima de la “mediocridad” de los problemas de la vida doméstica e inmediata. La obra emblemática como luz y referencia, como revelación de un nuevo camino a seguir. El individuo y su originalidad y expresión particular en el centro del Universo, como motor de arranque y evolución de la sociedad. Un “profeta” del arte. Frente a esto, no hay autor (la obra se hace a sí misma), sólo un anonimato artístico. Y es el oyente, el público, “el ciudadano común”, el que, con su habilidad y concentración mental (tenga la que tenga), construye o capta el devenir de la experiencia. El oído receptor pasa a ser el auténtico creador. La Naturaleza es la única fuente: no hay gurús.

7) El primer plano frente al fondo.-

Sin profundizar en las teorías de la percepción, sí podemos comprender como Wagner encarna el “dibujo artístico”, el acercamiento de siempre en casi todas las artes, el diseño de un obra que debe destacarse, por su propia esencia, desde un “fondo o soporte inocuo y transparente”. Frente a esto, el fondo. Ocultar (o evitar) el dibujo o la figura para destacar los valores intrínsecos y desechados del fondo subyacente (las toses y los ruidos en los conciertos, por ejemplo, como único material sonoro del mismo) o, como mínimo, yuxtaponer varias figuras en coherencias imposibles, de forma que terminen ofreciendo un “fondo complejo”, sin primeros planos (los tiempos simultáneos).

8) La saga y el mito frente al koan y el haiku.-

No vamos a profundizar aquí en las diferencias que existen en las posturas estético-religiosas (y por tanto artísticas) que se sustentan, principalmente, en largas sagas o mitos “seudo-históricos”, y las que lo hacen en suspiros poético-filosóficos como los koan y los haikus¹ Ni en que cada una de estas narrativas encierra una filosofía (y teología, en la mayor parte de

¹ (digo en general: queda claro que, en particular, casi todas las culturas tienen ambos elementos culturales en su base, aunque en diversas proporciones).

los casos) radicalmente diferente, y que ambas llevan sus implicaciones mucho más allá de lo que en apariencia representan, contaminando los diversos aspectos de la vida normal (desde la forma de pensar, creer, vestir y disfrutar del arte, por ejemplo). Y que Wagner y Cage, naturalmente, adoptan los puntos antípodas.

9) El orden rico frente al desorden banal.-

Henry Pousseur [1], que ha estudiado a fondo la semántica de la forma musical según la teoría de la información, nos orienta sobre una especie de “plantilla de posibilidades de información” con respecto a la cantidad de información que puede transmitir una determinada forma musical. En ella, y a través de múltiples niveles, vemos que los dos polos antagónicos son: en un extremo superior, el orden rico (máximo orden y control de estructuras muy ricas y variadas); en el absoluto punto inferior, el “desorden banal”: no solo no tiene estructura ni forma; es que, cuando parece que la tiene, es absolutamente casual y no significativa. Entre ellos, toda la gama de piezas musicales (con diversos valores de unas y otras categorías). El propio Pousseur nombra como ejemplo del primer polo a Wagner. No parece difícil adjudicar el segundo a Cage.

Y no seguimos porque esto era sólo una “pequeña demostración”. Podríamos continuar casi indefinidamente...pero vamos al objetivo real de este artículo

2.- LA COMUNICACIÓN COMO PROBLEMA:

El primer problema serio que se nos presenta, y que debemos resolver antes de comenzar, es cómo comparar, en terminos de eficacia comunicativa, a dos autores de los que, uno de ellos, dice no creer en la posibilidad de la expresión ni la comunicación (ni en su obra ni, por derivación, en ninguna otra).

Dice Fubini [2]: *“Si se prescindie de todo signo axiológico, la música del pasado es lenguaje, vicisitud, mediación, comunicación, forma, obra estructurada, mientras que la música de hoy es puro devenir, inmediatez, acto, anulación de la distinción, identificación mística, fetichismo del material sonoro. Pero, tras algunas especulaciones, termina opinando que, a pesar de todo “... se puede retomar la contraposición que, con todo, continúa subsistiendo de algún modo ... entre quienes creen todavía que el deber del arte y del músico consiste en comunicar mediante sonidos valores ligados al hombre y a su individualidad, y entre*

quienes, situados en la cresta del nihilismo, no ven en la música otra cosa que no sea la gratuidad del puro juego...”

Que Wagner es uno de los paradigmas de la comunicación de “valores ligados al hombre”, un lenguaje bien constituido (con signos claros), y el tiempo lineal, parece evidente. Ahora bien, lo que llama Fubini “gratuidad del puro juego”, que parece deslindar absolutamente los mundos sonoros de los “antiguos” y las “vanguardias”; creemos que tiene bifurcaciones y relaciones en un plano comunicativo, incluso a pesar de las propias intenciones de los vanguardistas y de Cage, en particular.

El “sonido en sí”, desprovisto de carga semántica, no existe. Se termina convirtiendo en símbolo, en la mente del receptor, y, desde ese momento, vuelve a participar de un sistema comunicativo, si bien de otro tipo o nivel. En ese sentido, nos acercamos a una obra fundamental de los nuevos conceptos de sonido como material sonoro: el nuevo diccionario de “los sonidos en sí mismos”; el *Tratado de los objetos musicales* de Schaeffer[3]. En el se categorizan las nuevas cualidades, puramente sensoriales, de los “materiales sonoros” (sonido rugoso, metálico, granulado, etc...). Creemos encontrar que estas cualidades, directas y que reflejan una sensación inmediata del material, buscada por las escuelas vanguardistas, terminan siendo tremendamente sugerentes (y simbólicas) de esas propias cualidades, o análogas, en el plano abstracto (un sonido rugoso, ...de la rugosidad; un sonido granulado, de la dispersión puntual, por ejemplo).

Es por esto que, a pesar de las propias declaraciones de los vanguardistas negando la posibilidad de comunicación o expresión y su interés por la “sensación en bruto, sin lógica ni relaciones” [Dice Cage[4] : *“Lo más inteligente es abrir de inmediato los propios oídos y oír repentinamente un sonido antes de pensar que se tiene una posibilidad de convertirlo en algo lógico, abstracto o simbólico”*], en este trabajo intentaremos compararlo desde un punto de vista “comunicacional”.

Sin embargo, Donington[5] dice que, desde el punto de vista musical, el sonido nunca está aislado, sino que forma parte de la comunicación humana (independientemente de su disposición, diversificación, transformación, división y agrupamiento): *“ No se trata del sonido y del sentido, sino del sentido en el sonido”*.

Por otro lado, los propios filósofos reconocen la dificultad de la existencia de la “no-comunicación” absoluta y, por ende, del no-lenguaje, y plantean la hipótesis de si las teorías vanguardistas sobre la imposibilidad de la expresión y comunicación no encierran, en realidad, más que una simbología abstracta, y una llamada de atención con referencia al

mundo actual y su nueva problemática, más que al específico arte musical que practican físicamente en ese momento determinado. Por ejemplo Fubini, si queremos concluir con quien empezamos [2]: “*Visto desde el exterior, el problema consiste en verificar hasta qué punto sea realmente posible abstraerse a toda comunicación, a toda articulación, a toda relación con el lenguaje de la tradición, o si el ideal perseguido por el músico de vanguardia no haya que ponerlo más bien en relación con una crisis lingüística, expresiva e histórica de más vasto alcance, cuyo origen haya que buscarlo más allá del mundo exclusivo de la música y de los lenguajes artísticas*”.

3.- LOS “PUNTOS DE CONTACTO” PROPUESTOS:

Quisieramos proponer como posibles puntos de contacto entre ambos “irreconciliables” autores:

1) La idea sobre el papel social del autor y de la obra.-

Un autor, por muy insigne que sea, no está aislado en el devenir diacrónico de la historia. A veces, por su comportamiento y sus actividades terminamos adivinando un “metabolismo artístico”, una actitud vital y filosófica, diferente al de la generación o al entorno estético al que pertenece históricamente.

Por ejemplo, a pesar que Wagner sea la referencia obligada de la postura romántica, si observamos su comportamiento personal, en función de su propia obra y sus ideas básicas, se advierte inmediatamente una aparente paradoja; la de que se comporta como un auténtico autor de vanguardia: sus continuos escritos, reflexiones, acercamientos, críticas, etc... para complementar el mensaje de su obra, para dirigirlo hacia algún punto (más allá de la propia obra, y sus efectos sentimentales o expresivos). Su interés en el aspecto “multidimensional” de una obra, buscando la obra de arte total, que hable a todos nuestros sentidos a la vez, o, como dicen los wagnerianos, haciendo funcionar los dos hemisferios cerebrales al unísono, se entronca directamente con los futuristas (la primera vanguardia autoconsciente de serlo) y sus manifiestos variados y sus proyectos de arte futuro, y, por ende, con sus derivados, entre otros, el dadaísmo, el conceptualismo y, como no, el posmodernismo de Cage.

Por otro lado, que Cage utiliza el método de la provocación típico de las vanguardias para conseguir “la agitación” del espíritu del público, es un dato ofrecido como inmediato por los tratados aludidos anteriormente. Ahora bien, desde aquí planteamos que, en su época y su entorno, el acorde de Tristán, como otras muchas innovaciones wagnerianas (entre otras, la ausencia de verdadera melodías coloristas e independientes, en el sentido antiguo, radicalmente diferentes de sus “leitmotifs”), pudieron ser consideradas “una auténtica provocación” por el sentido estético musical dominante; y, quizás, realizadas como tales por el autor, conscientemente.

que, mirándolo desde otro punto de vista, podemos creer significativo el hecho de la similar preocupación de ambos por la evolución y desarrollo de los parámetros utilizados hasta sus últimas consecuencias, es decir, hasta la fabricación de nuevos elementos que cumplan las expectativas nuevas (por ejemplo, el diseño de las “tubas wagnerianas”, en un caso; o de los accesorios necesarios para el “piano preparado”, en el otro)

Como dato añadido para su correlación y comparativa, queremos hacer ver que tanto Tristán, como 4’33’’, se han convertido en obras-referencia de sus épocas respectivas, y han sido objeto de todos los estudios y acercamientos que provocan las “obras emblemáticas”. Casi en igualdad “de efecto” (según las preguntas de la teoría hipodérmica de la comunicación).

2) El mismo universo temporal, a pesar de las apariencias...

La problemática de la temporalidad es una de las principales diferencias irreconciliables entre el mundo romántico y el mundo de los vanguardistas. De los más variados y significativos estudios que han examinado el concepto de temporalidad. en la música más reciente, como, por ejemplo, los de Childs, Kramer y Stockhausen [6], se desprenden diversos mundos temporales posibles en un plano experiencial, y todos realizables, y practicados actualmente, en el plano musical:

1. **El mundo del tiempo lineal**, en el que la música se concibe y percibe como movimiento dirigido, desde un inicio a un final, y que es nuestro modelo más familiar. En particular, en casi todas las obras organizadas según el principio de tonalidad.

2. La música separada en **líneas temporales múltiples** y no sincronizadas; es decir, varios tiempos simultáneos.
3. El estado de **atemporalidad**, como por técnicas de repetición obstinada y otros procedimientos de estancamiento temporal.
4. temporalidad de “**momentos**”, música consistente en un conjunto de módulos discretos y autocontenidos, cuyos atributos, según Kramer, incluyen, por ejemplo, la ausencia de conductas de comienzo y fin; la conexión mínima de secciones y su orden arbitrario.

Al respecto, nos parecen adecuadas las siguientes palabras del Tractatus [7] sobre la temporalidad (incidiendo desde el punto de vista de la filosofía occidental): “*no se puede comparar un proceso con el ‘transcurso del tiempo’, ya que tal cosa no existe, sino sólo con otro proceso (por ejemplo, la marcha de un cronómetro)..*”. Parece que está preveiendo la futura existencia de 4’33’’’ como modelo de arte procesual o “conceptual”, como ha terminado llamándose, muchos años después.²

Como vemos, aparece Wagner como paradigma del tiempo lineal (que sigue una línea temporal simple que pasa gradualmente de nuestro futuro, a través de nuestro presente, a nuestro pasado) y los vanguardistas, por el contrario, inciden especialmente en los otros 3 modos “alternativos”.

Sin embargo, buscamos a Rowell [8], de quien sabemos que, además de excelente filósofo y musicólogo, es un músico practicante y un “melómano wagnerianista” para que nos diga: “*Para demostrar que las raíces de los nuevos modos temporales se pueden rastrear en el siglo XIX ... he aquí un conjunto de ejemplos de la música de Richard Wagner:* Y, como ejemplo de tiempo lineal tradicional, cita los preludios al Acto III de Lohengrin y al Acto I de Tristán e Isolda (en el que el fenómeno de la diacronía se hace especialmente evidente).

Para ilustrar el fenómeno de los “*tiempos múltiples simultáneos*”, sugiere la escena final del Acto I de Los maestros cantores de Nüremberg; aunque haciendo la salvedad que las líneas independientes tienen un mínimo de sincronía (considera que esa relajación de las líneas es lo más cercano posible a la simultaneidad temporal, dentro de este tipo de lenguaje, y nosotros lo aceptamos).

² Simbólicamente, parece que la obra de Ligeti para metrónomos ilustra a la perfección la idea de Wittgenstein.

Sobre el uso de técnicas que provocan, o causan, atemporalidad, ofrece El prelude a Parsifal del que dice que “es tan ambiguo en lo rítmico que es virtualmente atemporal y los largos silencios entre los hechos contribuyen a la ilusión general de estancamiento; y el prelude a El oro del Rin que considera “totalmente estático tanto en lo que respecta a la armonía cuanto a la tonalidad” (técnicamente se trata de más de 100 compases de un acorde “obstinato”, o, como él dice” *sin articulaciones del flujo temporal aparte del firme crecimiento en textura y volumen*). Y en este sentido podemos ofrecer un acercamiento particular, realizado anteriormente a este trabajo pero con connotaciones comunes³, en el que analizando un gran fragmento musical del Liebestod, la escena cumbre del Tristán, se descubren sus interioridades musicales repletas de microestructuras reiterativas que anticipan las técnicas del minimalismo. Un minimalismo que pretende, precisamente, el estancamiento y la paralización temporal.

El “tiempo-momento” le resulta más difícil de encontrar (muy comprensible dada la estructura semántica lineal y unitaria del drama wagneriano, de la “melodía infinita”, sin fisuras), pero lo resuelve de forma brillante sustituyendo ese objetivo radical por lo que denomina “*la tendencia a encapsular el flujo musical*”; con lo que, entonces, ya puede ofrecer como ejemplo algunos de los monólogos narrativos del ciclo del Anillo y de la música funeral de Siegfried “*organizados en un mosaico dramático y musical por las series de leitmotifs*”.

Sobre este último punto, el cómo Wagner, máximo representante del “tiempo y movimiento continuo” puede ver fragmentada su música en momentos aislados e independientes (a la manera de Stockhausen), llega a ser la máxima dificultad de la exposición, y, quizás también, su máximo logro: “*Wagner quería que la secuencia de hechos musicales fuera tan lineal como los hechos dramáticos que representaba, pero los ritmos, las energías y los contornos dramáticos intüviduales distintivos de los motivos sucesivos sugieren la posibilidad de los momentos más “discretos” y autosuficientes que se escuchan en la música reciente*”[8].

3) La casualidad y aleatoriedad de Cage, como desarrollo último del control composicional de Wagner.-

Ya hemos visto anteriormente la enorme disparidad de las técnicas de Wagner y Cage con respecto al material musical. Mientras Wagner utiliza el control absoluto de los parámetros

³ Ortiz Morales, J. (2004): *Microanálisis estilístico del Liebestod*. Publicado en los anexos prácticos del libro *Comentario de la audición musical I*. AMP.2008.Málaga. Disponible en: http://ommalaga.com/Gabiralia/GabiCSMM/ANA/Microanálisis_estilístico_Liebestod_Wagner.pdf

musicales habituales (timbres, armonías, melodías, estructuras) en busca de su integración y máxima efectividad (si bien aún le queda aspectos controlables de texto, narración y teatro para obtener la “expresión máxima” que convierten su técnica de control sonoro en sólo una parte de su técnica artística total); Cage parecería la antítesis, la ausencia irresponsable y gratuita de control, la incoherencia. Sin embargo, si profundizamos en el tema, podríamos llegar a detectar una línea de progreso que convierte en inevitable ambos momentos estéticos, y a ambos, en eslabones de una misma cadena:

Si Wagner, que busca, sobre todo, la expresión (se supone) y en una especie de “arte general, en el que la música es sólo uno de sus elementos” ya controla esa enorme cantidad de parámetros musicales; las generaciones posteriores, que asisten a la búsqueda de las estéticas “de la forma”, derivadas, en última instancia, de las teorías de Hanslick, debían, por naturaleza, profundizar hasta el límite en dichos parámetros puramente musicales y, además, en los formales y puramente físicos. Su ultracontrol debía extenderse a conceptos como “el ritmo”, las dinámicas, las figuraciones quebradas, etc. y todo a unos extremos insospechados. Ese era el camino propuesto por Wagner, en realidad, sólo que en versión de “música pura”, sin intromisiones externas. Y eso hicieron. Tras la agonía del sistema romántico (y a Schoenberg no se sabe muy bien donde encuadrarlo: la bisagra con dos cabezas), aparece el planteamiento radical de Webern como el nuevo hilo que continúa la antigua búsqueda (aparentemente estética, pero, en realidad, cada vez más, un desafío técnico).

El cómo la serialización absoluta (y el control absoluto del arte sonoro total) terminó engendrando la aleatoriedad y la música electrónica en un movimiento sin discontinuidades es otro más de los aparentes misterios del desarrollo de la estética de la vanguardia, que no parece haber quedado suficientemente claro. Normalmente los propios autores proporcionan una gran cantidad de textos justificando los nuevos planteamientos y orientaciones, desde un punto de vista estético y filosófico (Boulez sobre todo), pero no parece especialmente convincente un cambio de orientación tan súbito e “irregular”, y desde una propuesta que, poco antes, era casi “inviolable e irrenunciable”.

Sin embargo, nosotros, desde aquí, nos atrevemos a opinar otra cosa, una justificación meramente técnica y prosaica: el cambio de orientación entre el ultracontrol y el “descontrol”, no fue premeditado y buscado; sino, más bien, una respuesta inevitable al decepcionante resultado del verdadero objetivo inicial; no podemos olvidar que Eimert funda el laboratorio

de Colonia para poder reproducir exactamente los cambios de parámetros del ultraserialismo integral, ya que llega a la conclusión que únicamente las máquinas, los sintetizadores, pueden llegar a ejecutar fielmente tal sutileza en la interpretación), la realidad es que el orden sobrehumano y absoluto propuesto por el serialismo integral (su verdadera apuesta), era recibido por el sentido humano de la percepción como un “desorden total”, una aleatoriedad prácticamente total.

Puestos así, ¿para qué molestarse en estructurar la pieza al límite, con el enorme esfuerzo que esto conllevaba, si fenomenológicamente la impresión era toda la contraria?. Para eso, más eficaz era componer directamente sobre la realidad producida en el público; y si ésta era de “casualidad”, se pasa a trabajar directamente en este planteamiento. Parece, más bien, una postura de autodefensa, de amor propio.

La paradoja técnica, obtenida tras los ensayos artísticos realizados, era que una obra basada en la casualidad y aleatoriedad absoluta, en la práctica, puede llegar a ofrecer en su ejecución (y por motivos irrenunciables de las leyes de percepción sensorial) indicios de formas y estructuras mucho más sugerentes que una obra ultraserializada, cuya recepción la pueden hacer absolutamente incomprensible, y mucho más “desordenada” que una pieza aleatoria; en parte, porque una obra ultracontrolada evita todo tipo de recurrencias , repeticiones o analogías directas (en cierto sentido, necesarias psicológicamente para la percepción de una forma determinada, por medio de “puntos de articulación”), así como que utiliza una excesiva cantidad de signos en unas sucesiones demasiado rápidas y complejas: es tan densa, rica y diversa, que es irreconocible para un oído normal .

Por otro lado, en una obra aleatoria o casual, y por las puras leyes de la estadística, es muy probable que, casualmente, ocurran algunas repeticiones, recurrencias, similitudes o sonoridades que puedan tomarse como “variaciones” de algo anterior o puntos de referencia articulatorio. La mente capta formas, puntos de ruptura, signos diferenciados, principios de lenguaje. Es así como se remata la paradoja. Y como el oyente se transforma en el verdadero autor de la obra musical “detectada” y no-intencional. Y como comienza el acercamiento serio a la estética oriental, ya subyacente desde Debussy.

4) Sus fines últimos , que no parecen tan diferentes.-

El más claro de los dos se nos presenta el de Cage, que tras contarnos sus malas experiencias a la hora de transmitir y comunicar sus primeros mensajes musicales, nos cuenta que entró en crisis y comenzó, durante largos años, la búsqueda de las respuestas a “qué cosa podría ser comunicada por la música en sí misma” y, en última instancia, “para qué servía la propia música”. En sus propias palabras [4]: *"la música no comunica realmente a la gente .O si lo hace es en una manera muy , muy diferente de la que existe de persona a persona."* La respuesta la encontró en una alumna hindú y su visión de la utilidad de dicha música: “serenar la mente para hacerla permeable al influjo divino”. Continúa indagando y encuentra que que antes del Renacimiento , los conceptos Oriental y Occidental habían compartido esta base y el Oriental continuó haciendolo y que, en consecuencia, *“ la idea renacentista de la expresión individual era por tanto herética..”*. Las ideas de *“mente serena”* e *“influjo divino”* , pasan a ser el centro de su búsqueda e intención y, a su través, de gran parte del posmodernismo.

Wagner no es así, cree en la expresión y comunicación individual; y la lleva al más alto nivel: tan alta llega a ser dicha expresión individual que; a través de otros mitos-símbolos, y de personajes expresados individualmente, termina llegando a la “expresión” de ideas como “la justicia”, “la voluntad”, “el amor” y, como punto culminante, en Sigfrido, “la Redención por el amor”. Hasta los propios wagnerianos (con Nietzsche a la cabeza) se dieron cuenta que ese tipo de expresión era muy particular: parecía volver a difundir las ideas morales y éticas de “lo cristiano”, “lo sagrado”, lo “inefable”; es decir, utilizaba su música (una música que previamente era “expresión” del nuevo pueblo alemán, y pretendía enaltecer los valores personales y originales, siempre en la estética de un Romanticismo exacerbado) para volver a hacer al público receptor, en último instancia, de cierta clase de “influjo divino”, impersonal y universal: la música como vehículo de oración. La música como vehículo de experiencia mística. El componente de “sumisión” a la “anquilosada ética judeo-cristiana” y el acercamiento a la “inactiva” contemplación religiosa que llevaba implícita dicha actitud fue lo que parece hizo saltar las alarmas de Nietzsche. En definitiva, que Wagner oscila poco a poco hacia la posición “trascendental”, “contemplativa” y “religiosa” de la música, como Cage.

5) La multidimensionalidad de su obra.-

En ambos casos, hablamos de obras que parecen exceder los límites de su propia dimensión. En el caso de Wagner, por el uso de varios discursos sincrónicos pero independientes dentro de la “obra total” (según los wagnerianistas[9], y en esta materia no dudamos en guiarnos por ellos, el tiempo lineal de Wagner está “trufado” de otras capas dimensionales: existe el tiempo o dimensión inicial, representada por la narrativa, el desarrollo argumental y el “flujo musical principal” . Una segunda dimensión temporal serían los estados anímicos momentáneos que dejan aflorar los textos (y su reflejo musical-expresivo): una tercera, por la comprensión “simbólico-conceptual” de lo que está ocurriendo (la expresión del mito como símbolo) ; una cuarta, por la especial percepción de la confluencia texto-música (por coherencia, incoherencia, contraste, reforzamiento,etc.,es decir, principalmente ratificando la verdad del texto expuesto o la postura del personaje; o bien sugiriendo posturas ocultas o engaños) en una lectura de “motivaciones profundas y escondidas”,y, finalmente, en una quinta, haciendo aflorar juegos de comunicación tales como las premoniciones y los recuerdos que pueden estar implícitos en los mensajes (conceptuales o musicales). Dejamos aparte el aumento de perspectiva que ofrece la ayuda de “las artes visuales” (coreografía, escena) en el espectáculo total.

En Cage, porque lleva la música hasta su límite potencial de expresión: primero, dejando fluir libremente el tiempo y las estructuras no intencionales, convierte la estructura comunicativa de dos dimensiones (emisor-receptor) en una paradoja, ya que es el propio receptor quien termina “emitiendo” o “captando por medio de su escucha concentrada” la obra, el puro devenir, el sonido libre de compromisos, la “música pura”; y, después, deteniendo el tiempo, y contemplándolo en presente continuo, la experiencia musical parece saltar de una experiencia del tiempo a una experiencia “del espacio”: la dimensionalidad del hecho sonoro parece abrirse a una nueva perspectiva sensorial: no hay tiempo, solo lugar (lo que siempre se ha considerado privilegio de las artes plásticas). Se dice pronto, pero es un cambio descomunal y, como dice el propio Cage[4]: *“La discontinuidad es una conducta característica en las artes contemporáneas, que se manifiesta en formas ... diversas ... Aunque semejantes técnicas requieren que se las interprete como desorden, su significación real es que el orden se afirma por medios no lineales. Las implicaciones de esta revolución en la sintaxis artística no han sido todavía comprendidas en plenitud.”*

6) Porque ambos “ocultan” gran parte de la verdad.-

Hablando, como estamos, de dos autores que han explicado de sobra sus ideas, obras, actitudes y objetivos; y han sido estudiados hasta la saciedad, podría parecer que la afirmación del encabezamiento prepara un mero “juego de palabras”. No es así. Creemos firmemente que ambos utilizaron, en parte, la misma metodología : escribir y explicar mucho para terminar enrevesando y ocultando gran parte de su doctrina..

Como ejemplo, proponemos que, en Wagner, la idea del arte total se hace sublime, el fin último del arte : la experiencia artística más completa, que aúna todas las capacidades sensoriales posibles (conceptual, con el texto; simbólica; con el argumento; visual, con el despliegue escénico; musical, con la soberbia partitura....etc.). Sobre esto, que es verdad, hay cientos de páginas, tuyas y de los demás. Pero que cuanto más perfecta sea la unión entre texto y música, y el arte total, más reducido será el público que pueda comprenderla, hay muchas menos páginas. Entendámoslo: un despliegue y unión absoluta entre la narración y la poesía del texto o una adecuación perfecta entre los motivos y acentuaciones musicales con las inflexiones del texto (uno de los logros del arte total), es imposible de captar por alguien que no comprenda, a la perfección, el idioma en el que se construye un proyecto tal (o, de hecho, comparte la cultura en que se mueve dicho mensaje). Si además tenemos en cuenta que, en la representación, la mente del receptor debe captar, simultáneamente, narración, poesía, música, coreografía, efectos visuales, etc; y que, en la música de Wagner, hay muchos momentos “multidimensionales”, es decir, que dentro de un “momento musical” ocurren, en el texto y en la música, continuas referencias al “pasado” o premoniciones del futuro, comprenderemos como, cada vez más, se limita de forma severa el acceso a la experiencia artística, que queda reducido a un “grupo de privilegiados”, por su cultura y por su capacidad sensorial y perceptiva, de carácter muy elitista.

Wagner mismo era claramente consciente de este problema cuando propugnó la creación de una verdadera compañía italiana, que representara las óperas en este idioma, como única manera de acceder a la verdadera experiencia de la “ópera italiana” y, a la vez, reconoce que, desde ese mismo momento, él (como oyente imparcial) sería “apartado” de la experiencia, ya que el italiano no era su idioma, ni podía seguir fielmente sus inflexiones. Si era consciente de esto en el caso, relativamente simple, de la ópera italiana ¿cómo no iba a comprender su caso, mucho más complejo y exigente?.

Por otro lado tenemos a Cage, aparentemente honesto y sincero. Pero si nos apartamos de sus justificaciones y observamos el fenómeno desde fuera nos asalta la duda: ¿cómo puede alguien hablarnos de no-intencionalidad cuando se ha tirado varios años preparando (filosófica y científicamente) la presunta obra no-intencional?. Por ejemplo, se pasa meses estudiando los conceptos taoístas y zen del silencio, vacío y nada. Estudia los “koan” como fórmula de comunicación. Entra en la cámara anecoica para percibir el “silencio” en estado puro. Profundiza en la filosofía del I-Ching para crear la “forma informe”, y termina diseñando una compleja estructura de cartas aleatorias para generar la forma adecuada (el reparto del tiempo entre los 3 movimientos que estipula inicialmente). Tiene frecuentes contactos con sus amigos pintores (en ese momento, Rauschenberg expone sus “pinturas blancas”, pinturas con solo el lienzo desnudo) y músicos hablando del tema y, para colmo, escribe un libro (Silencio), sobre todo el asunto. ¿y 4’33’’ es no-intencional?. Nosotros, desde la humildad debida a un gran maestro, nos permitimos dudarle, la verdad.

7) Porque parecen eslabones de una cadena casi inevitable (y que se habría hecho mucho más evidente si no hubieran ocurrido causas históricas para enmarañarla).

En concreto, que, tras Wagner, la escuela americana, dentro de su inocencia, ya tenía los elementos de superación del arte romántico y su paso al posmodernismo directa y evidentemente (Charles Ives compone la “Pregunta sin respuesta”, que, a nuestro modo de ver es el verdadero inicio de la evolución poswagneriana, con sus tiempos múltiples; y, por otro lado, Henry Cowell, insigne maestro de Cage, realiza experiencias con máquinas de ritmo, el Rythmicon, ya en 1910). Ambos podrían haber enlazado directamente con los futuristas y el posmodernismo mucho antes si no hubiera sido por la irrupción en la escena musical de la escuela de Viena, que provoca un “apartado especial” de unos 50 años dentro de la música europea (el ciclo atonalismo-dodecafonismo-serialismo-serialismo integral) para llegar, en cierta manera, al punto inicial (al influjo oriental que partía de Debussy) y que, en Norteamérica, que había iniciado el avance con suficiencia, también provoca un paréntesis cuando llegan los europeos emigrados (Schoenberg, Bartok, Strawinsky), y causan el abandono de sus anteriores búsquedas (exceptos algunos autores muy personales) para incorporarse a la tradición occidental profundizando en las excelencias del nuevo lenguaje (dodecafónico).

Que esto pudo ser así lo planteamos fijandonos en una figura americana, poco estudiada, que se mantiene en su camino original (modernismo-posmodernismo, sin pasar por la

escuela de Viena) a pesar de la “tentación dodecafónica”: Julián Carrillo, el mejicano, que se instala desde principios de siglo en el posmodernismo radical (los cuartos de tono y el estancamiento temporal. Referencia clara: *Cromometrofonía*, como obra; y “el sonido 13” como propuesta teórica).

Planteamos, por tanto, que, sin la interpolación (genial artísticamente, por otro lado) de la escuela de Viena, la cadena Romanticismo-modernismo-posmodernismo podría haber dejado muy clara la evolución y la secuencia de acontecimientos estéticos que enlazaran, inevitablemente, las figuras de Wagner y Cage; y que se podría sintetizar en Wagner-[Ives/Carrillo/Scriabin/Debussy]-[Cowell/Satie/Futuristas]-[Cage/Varése]. En esta supuesta serie, queda la escuela de Viena (y la propuesta inicial de Stravinsky) como variaciones y manipulaciones del lenguaje clásico-romántico buscando un nuevo sistema de comunicación o de expresión, pero bajo la férrea exigencia de signos claramente musicales (lenguaje definido) y dentro de un tiempo “lineal”. Cosas ambas que se revelaron opuestas a las necesidades de la “música del futuro” propuesta por los vanguardistas: ni creían en la posibilidad de la comunicación ni, mucho menos, en la de expresión de algo. Stockhausen y Boulez se engancharían a la corriente (tras Cage), no por sus experiencias seriales, sino, una vez superadas estas, por sus experiencias derivadas de la música concreta y la música electrónica. Schaeffer se inscribiría en ella, por méritos propios y “fuera de escuela”, como “intruso genial”.

8) Porque los dos, en el fondo, cumplen la misma ley de comunicación.-

Sin embargo, nosotros sí creemos que ambos, tanto Wagner como Cage, comunican (algo o mucho, según se mire) y que, en realidad, ambos cumplen a rajatabla, la ley de comunicación más perentoria que se haya dado nunca (curiosamente, por un filósofo). Como resumen general, se desprende del Tractatus[7]: “*de lo que se puede hablar, se debe hablar con propiedad* (como hace Wagner musicalmente, apuntamos nosotros). Y concluye el tractatus, casi apodíctico, con la sentencia: “*...de lo que no se puede hablar, mejor es callarse*“. Y eso hizo Cage. Y ahora, nosotros.

4- REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.-

- [1] Henry Pousseur, **Música, semántica, sociedad**, ed. Alianza música, Madrid 1984
- [2] Enrico Fubini, **La estética musical, desde la Antigüedad hasta el siglo XX**, ed. Alianza música, Madrid 1988 (original: 1976).
- [3] Pierre Schaeffer, **Tratado de los objetos musicales**, ed. Alianza música. Madrid, 1988 (or:1966)
- [4] John Cage, **Silence**, ed. Wesleyan United Press, Middeltown, 1961.
- [5] Robert Donington, **La música y sus instrumentos**. Ed. Alianza. Madrid, 1982. Citado por Campos García en : *El Papel Comunicativo de la música...* Gicomcult, Méjico, nº41.
- [6] A. Gentilucci : **Guía para escuchar la música contemporánea** (entrevista a Stockhausen, de 1968, p. 394), ed. Feltrinelli, Milán, 1969.
- [7] Ludwig Wittgenstein, **Tractatus logico-philosophicus**, ed. Alianza Universidad. Madrid 1973. (or:1922).
- [8] Lewis Rowell, **Introducción a la filosofía de la música**, ed. Gedisa, Buenos Aires. 1985.
- [9] Kristian Evensen, **Aspectos multidimensionales del texto y la música en Wagner**. Pag. Web oficial de los wagnerianistas: www.archivowagner.info. Acceso 8 /3/2007