



VI Congreso Interoceánico de Estudios Latinoamericanos

Simposio 9: Voces y miradas desde las artes a la teoría decolonial: aportes para la enseñanza, investigación y divulgación de las artes

Mauricio Kagel y la triangulación USA, Argentina y Alemania: Un camino alternativo en los cursos de Darmstadt a fines de los años 50's.

Dr. Luis Menacho¹

Un joven Mauricio Kagel recién llegado a Colonia, Alemania, a fines de los años 50's lleva consigo los *New musical resources* (Nuevos recursos musicales) el célebre libro de Henry Cowell publicado en USA en la década del 30's y leído por Kagel en Buenos Aires. Este texto, desconocido por la escuela de Darmstadt donde dominaba el serialismo integral y la música electrónica, establece un camino alternativo al desarrollo post tonal de herencia schoenberguiana a desarrollarse a lo largo de todo el siglo XX hasta nuestros días.

Tanto el serialismo como la música electrónica fueron tendencias fuertemente racionalistas que derivaban la organización de la disonancia desde los postulados del dodecafonismo de la segunda escuela de Viena, especialmente de la obra de Anton Webern, y de los avances tecnológicos heredados de la segunda posguerra. Kagel les hace llegar una organización de la disonancia alternativa desde los postulados de Cowell –por caso sus clusters- y que despiertan el interés de Herbert Eimert, editor junto a Karlheinz Stockhausen de la revista *Die Reihe* (La serie) la publicación principal de los compositores de vanguardia en ese momento. A raíz de esto le piden que elabore un artículo que se titulará *Tone-clusters, Anschläge, Übergänge* (Clusters, ataques, transiciones) y que será publicado en la 5ta edición de *Die Reihe*.

Paralelamente motiva la composición de su obra *Transiciones II* para piano, percusión y sonidos electrónicos (1958). Algunos de los elementos que se pueden destacar del trabajo de Cowell incluyen no solo los llamados clusters, que encontraremos en compositores como György Ligeti sino también el uso extensivo de los armónicos, como asimismo el concepto de resonancia de los instrumentos en tanto cuerpos y que posibilitara el enfoque de la música concreta instrumental de Helmut Lachenmann en obras como *Güero* (1969).

Palabras clave: Vanguardia; posguerra; serialismo; electrónica; tercera vía

¹ Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. menacho.luis@gmail.com



La herencia de Schoenberg caló profundamente en la generación posterior al desarrollo de la técnica dodecafónica no sólo a raíz de la efectiva productividad que logró el dodecafonismo en sus obras sino también en los numerosos debates que produjo (Adorno: 2003). Asimismo una segunda recepción ocurrió en la generación de la segunda posguerra, nucleada alrededor de los cursos de verano que se celebraban en Darmstadt desde 1946². Estos cursos fueron un espacio de discusión y difusión de las nuevas tendencias en la música de vanguardia europea con especial foco en la música electrónica y en la música serial, punto de continuidad del concepto de serie de alturas –derivada de la técnica dodecafónica- hacia la expansión en las duraciones, dinámicas, modos de ataque y timbre- vale decir, la coordinación de todos los parámetros musicales tomando como fundamento la serie. La mayor parte de estas investigaciones se publicaron en *Die Reihe*³ la revista que editaba Herbert Eimert y Karlheinz Stockhausen, órgano difusor de este grupo.

No obstante podría decirse que la recepción de los postulados de Schoenberg no tuvieron un vínculo directo entre el compositor vienés y los serialistas sino fundamentalmente por la intermediación de uno de sus discípulos, Anton Webern, quien en obras como la sinfonía Op. 21 intuyó la potencialidad posible de organización del timbre como una estructura en la obra y ya no como mero “color” del sonido; la *klangfarbenmelodie*⁴ descubierta por Schoenberg revestía así un nuevo alcance compositivo, ahora vislumbrándose como posibilidad constructiva a futuro. Al mismo tiempo el desarrollo de un espacio sonoro donde las alturas configuran amplios intervalos y construyen una polifonía oblicua que resignifica la dimensión horizontal-vertical tradicionalmente asociada a la melodía-armonía⁵,

2 Los Darmstadt ferienkurse, fundados por Wolfgang Steinecke en la ciudad de Darmstadt, se celebraban anualmente los cursos de verano (hoy bianualmente) que sirvieron como lugar de estudio de las nuevas técnicas compositivas como asimismo de difusión de la música nueva. Compositores como Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luigi Nono, Luciano Berio y Bruno Maderna entre otros, fueron algunos de sus más importantes asistentes.

3 *Die Reihe* (La serie) de la cual se publicaron ocho tomos entre los años 1957 y 1968 por Universal Edition en Viena. Sólo fue traducida al español el primero de sus números –dedicado a la música electrónica- con el título ¿Qué es la música electrónica? Ed. Nueva visión. Buenos Aires 1970.

4 Traducido generalmente como melodía de timbres, implica la relevancia del timbre como componente sonoro por sobre la altura, o bien el hecho de que el cambio tímbrico puede implicar modificaciones en otros parámetros en la escucha como puede escucharse en *Farben*, tercer número de la *Piezas para orquesta Op. 16* de Arnold Schoenberg.

5 “...la estructura serial de las sucesiones disuelve la dualidad horizontal-vertical, dado que componer implica disponer según dos coordenadas: la duración y la frecuencia, los fenómenos sonoros; de este modo nos desembarazamos, mientras no se alegue en contrario, de toda melodía, de toda armonía y



ahora permitía trazar una diagonal que trascendía esas dos únicas dimensiones. De allí se derivó hacia la textura *puntillista* como paradigma de la nueva configuración espacio temporal de la vanguardia serial. El descubrimiento de la estética weberniana valió un exhaustivo estudio que quedó plasmado en el segundo número de *Die Reihe*.

Algunos años antes Olivier Messiaen en su *Mode de valeurs et d'intensités* (1949) ⁶ ofreció un modelo operacional con una serie de alturas que intentaba esa coordinación entre parámetros –duraciones, modo de ataques y dinámicas- que tuvo una importante recepción en sus discípulos Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen, este antecedente, si bien Messiaen nunca tuvo la intención de organizar un sistema de esta índole, sí enfocó un modo de abordaje del material de las alturas hacia la posible organización de una macroestructura que reúna todos los elementos que conforman un sonido.

La composición de algunas obras importantes a lo largo de la primera mitad de la década del cincuenta puso en foco la realización técnica y estética de los postulados seriales, obras clásicas hoy día como las *Structures pour deux pianos* (1er libro 1951-52) y *Le marteau sans maître* (1953-55) de Pierre Boulez, *Kreuzspiel* (1951) y *Klavierstück I-IV* (1953) de Karlheinz Stockhausen y *El canto suspenso* (1956) de Luigi Nono –por nombrar algunas de las más importantes- asentaron no sólo la importancia de una dirección posible para la vanguardia de la posguerra como asimismo la hegemonía de un pensamiento racionalista de manipulación del material sonoro que se configuraba como una perspectiva unívoca.

La llegada de John Cage a Darmstadt en 1958 para dictar tres conferencias⁷ comenzó a abrir una brecha en el pensamiento de la escuela serialista, conceptos

de todo contrapunto, ya que la estructura serial ha hecho desaparecer estas tres nociones esencialmente modales y tonales.” Boulez, Pierre, *Etapas y Jalones*. El sistema al desnudo en *Puntos de Referencia*. Ed. Gedisa, Barcelona 1996

⁶ Esta obra forma parte de un conjunto de Estudios de Ritmo *Quatre études de rythme*, I. Île de feu 1 - II. *Mode de valeurs et d'intensités* - III. *Neumes rythmique* - IV. Île de feu 2. Si bien la obra es una pieza modal, que sigue las inquietudes con el material que tenía en ese momento Messiaen bastante alejadas de lo que luego sería el serialismo, el modo en que abordó la coordinación entre los distintos parámetros ofreció un paradigma posible para la generación del 50'. Véase Boulez, Pierre, *Op cit*.

⁷ John Cage llegó a Darmstadt junto a de David Tudor para dictar tres conferencias y mostrar algunas de sus obras: *Communication*, *Changes* e *Indeterminacy*, la última de las cuales se publicó en el



tales como *indeterminación* ya ponían en entredicho la lógica racionalista dominante como asimismo el tratamiento extremadamente determinado al cual se había llegado con el material sonoro, concepciones derivadas naturalmente de la experiencia electrónica⁸, pero al mismo tiempo que se seguían de la renovación de los materiales que implicaron seguir la dirección intuida por Webern.

Es en este contexto donde arriba un joven Mauricio Kagel a Colonia, Alemania en 1957 llevando consigo los *New musical resources* (Nuevos recursos musicales) el célebre libro de Henry Cowell escrito en 1919 y publicado en New York en la década del 30's y leído por Kagel en Buenos Aires. Este texto era desconocido por los compositores de Darmstadt a los cuales no tarda en llamarles la atención, especialmente a uno de los editores de *Die Reihe* -Herbert Eimert- ya que establece un camino alternativo al desarrollo del material sonoro postonal de herencia schoenbergeana pero prescindiendo de la organización del total cromático con una serie a priori. Esta es la razón por la cual invitan a Kagel a escribir un artículo acerca de esta obra el cual será publicado en bajo el título de *Tone-clusters, Anschläge, Übergänge* (Clusters, ataques, transiciones) y que verá la luz en el número 5 de *Die Reihe* en 1959 junto con *Indeterminacy*, una de las conferencias de John Cage producto de su paso por Darmstadt un año antes.

Kagel les hace llegar una organización de la disonancia alternativa desde los postulados de Henry Cowell ya que elabora una perspectiva basada no en el total cromático sino antes bien en la serie de los armónicos, para observar la posibilidad de construir una lógica que derive desarrollos futuros en la música. Vale decir, en la lectura de los *New musical resources* se tiene la impresión de estar ante un conjunto de apuntes producto de investigaciones tanto teóricas como de intuiciones acerca de

número 5 de la revista *Die Reihe* el siguiente año. Por su parte David Tudor interpretó *Music for two pianos*, *Winter music* y las *Variations 1*, algunas de ellas con su célebre piano preparado. Hay registro sonoro de parte de este material en John Cage; Darmstadt Aural Documents, Box 2 (Documentos sonoros de Darmstadt) <https://open.qobuz.com/album/4260063112133>

⁸ No hay que olvidar que los orígenes del serialismo y la música electrónica fueron en paralelo, tanto las experiencias acústicas con la serie como con la electrónica en los primeros estudios implicaban una impronta fuertemente determinada en el control del material, tanto en la manipulación de la materia sonora en el estudio como asimismo la exigencia hacia el intérprete en el cuidado de todas las dimensiones sonoras coordinadas según el principio serial en la interpretación musical. La indeterminación en la interpretación en la música acústica sería mínima, y en la electrónica, por supuesto, nula.

direcciones posibles futuras en el desarrollo de la música por venir, la plasmación de una teoría pero a la vez, toda una serie de “yeites”⁹ podríamos decir, en términos de sonoridad a explorar a futuro.

Cowell toma como fundamento la serie de los armónicos y elabora una correspondencia con las duraciones en un principio de integración entre altura y ritmo ¡en 1919! Pero a su vez desarrolla la serie de los armónicos como material sonoro –por caso bajando sin sonar las teclas del piano para poner en juego la resonancia de los armónicos por simpatía- o la resonancia de los instrumentos en tanto “cuerpos” ambos materiales extendidamente usados en la llamada “música concreta instrumental” de Helmut Lachenmann hacia la década del 70’ en obras como *Wiegemusik* (1963) o *Güero* (1970). En esta última pieza, escrita como un estudio pianístico dedicado a Aloys Kontarsky¹⁰, el compositor divide el teclado del piano en varios manuales donde ejecuta raspando las superficies y que producen por la juntura de las diferentes teclas negras y blancas un sonido similar al instrumento de percusión centroamericano.

Guero für Klavier

Helmut Lachenmann (1969)
revidierte Fassung 1988

The image shows a musical score for 'Guero' by Helmut Lachenmann. It consists of three staves. The top staff is labeled 'zwei Oktaven höher' (two octaves higher) and contains a glissandi line starting with a square box and a dynamic marking 'f'. The middle staff is labeled 'c'-Linie' (middle C line) and contains a glissandi line starting with a square box and a dynamic marking 'p'. The bottom staff is labeled 'zwei Oktaven tiefer' (two octaves lower) and contains a glissandi line starting with a square box and a dynamic marking 'f mit Druck' (f with pressure). Above the staves, there is a tempo marking 'ein Teilstrich = ♩ = ca. 60'.

Helmut Lachenmann, *Güero* (1969, rev 1988) Ed. Bärenreiter. Inicio de la pieza. Glissandi en los tres manuales del teclado en tanto exposición del material tímbrico y gestual.

⁹ Queremos remarcar el hecho de que la palabra *yeite* no denota aquí algo peyorativo, al contrario debe entenderse como una buena manera de entender el “recurso”, es decir un alborraje práctico de un material posible para la composición. Este es uno de los elementos más valiosos del libro, el cual está lleno de “nuevos recursos”.

¹⁰ Pianista alemán, junto con su hermano Alfons han sido uno de los grandes intérpretes del repertorio de la segunda posguerra. Fue el pianista del grupo de improvisación de Karheinz Stockhausen en obras como *Prozession* (1967).

Además la concatenación de pizzicattis en las clavijas y golpes en el cuerpo del instrumento, le permite resignificar al piano como una gran caja de resonancia con múltiples superficies sonoras¹¹. En toda la obra no se bajan las teclas del instrumento de la manera a la que estamos acostumbrados escuchar, antes bien la obra se detiene –como dice Margarita Fernández¹²– en el instante mismo en donde luego de tan profusa exploración tímbrica, lo único que resta es ese modo de ejecución tradicional.

Die beiden gleitenden Finger treffen am Ende ihres Gleit-Schwungs mit gleichzeitigem Schlag auf das Holz der Begrenzungen rechts und links

Ped.) * Ped.
Ped. knallend loslassen und sofort *sfz* nieder treten

Helmut Lachenmann, *Güero*. Clímax en el golpe en la madera de la caja del piano para producir la resonancia del cuerpo del instrumento.

Además el trabajo con el ritmo en una propuesta de nueva escritura sobre la base de tomar nuevas divisiones y agrupamientos métricos que sistematicen las polirritmias y las parametrías, algunas de las cuales el propio Cowell sostiene que podrían ponerse a prueba con pianolas. Conlon Nancarrow lo pondrá en obra en sus famosos *Piano roll Studies* en su regreso de Europa hacia su largo exilio en México. Años más tarde será György Ligeti quien retomará estos materiales sobre la lectura de Nancarrow, para componer sus *Estudios para piano* (1985), especialmente

¹¹ Curiosamente la dualidad de los materiales empleados por Lachenmann le permiten elaborar una “forma sonata” en el sentido de la explicitación de una exposición y un desarrollo de los materiales en la forma global, para llegar a un clímax que liquida esa elaboración en lugar de reexponer como sería en la forma clásica, una suerte de dialéctica negativa adorniana, en lugar del equilibrio recobrado, se potencia la tensión para su cierre.

¹² Pianista y musicóloga argentina, pionera en la interpretación e investigación de la música de las vanguardias de la del siglo XX, a ella debo el acercamiento y comprensión de esta obra.



algunos de ellos como *Désordre*, el primero que inicia el ciclo donde despliega una magistral modulación métrica sobre un repertorio de alturas politonal.

Su más importante aporte serán por supuesto los *clusters*, esos racimos de sonidos que niegan por principio todo concepto de organización del cromatismo lineal en tanto serie y su consecuente procedimiento unívoco en pos de una inmediatez de la sonoridad. Cowell- desde la lectura de Kagel- no sólo estipula los caracteres de diversos tipos de clusters sino que además tipifica sus variantes en tanto diversos grados de sonoridad más o menos disonantes. Además elabora la distinción entre cluster fijos y móviles, diferenciados por el registro y por el timbre. Este tipo de materiales los pondrá en práctica inmediatamente Ligeti en *Apparitions*¹³ (1958-59) inaugurando un nuevo vocabulario propio que rendirá sus frutos en la siguiente década en obras muy importantes en su producción media, como *Atmosphères* (1961) y *Lux Aeterna* (1966) entre otras¹⁴.

¹³ “El intervalo de segunda menor (con el cual comienza la obra -Nota de quien escribe) no desempeña un papel diferencial en la obra: no se trata de las notas iniciales de una serie, ni representa forma alguna de disonancia. Acaso más que la segunda menor en tanto que intervalo, importa su contenido preciso de altura. Las notas re # y mi de los contrabajos representan un principio cromático que se manifiesta tanto en la constitución interválica de los materiales como en sus desplazamientos en el espacio de alturas. Los materiales se van a conformar, desde el punto de vista de su contenido de altura, como clusters cromáticamente saturados.” En Fessel, Pablo: *Forma y concreción textural en Apparitions (1958-59) de György Ligeti*.

¹⁴ Resulta interesante como la lectura de Cowell le permite a Ligeti elaborar materiales más allá de la tradición heredada -fundamentalmente de Bela Bartok- influencia que es patente en sus obras tempranas como en *Musica ricercata* (1951-53) o el Cuarteto de cuerdas *Métamorphoses nocturnes* (1953-54)

Fl. 1-4: $\text{♩} = 40$ (oder langsamer / or slower)
con sord., gliss. arm.^{b)} *morendo*^{b)}

VL. I 1-14: *pppp*^{b)}

György Ligeti, *Atmospheres*. Universal Edition. Viena. 1961. Micropolifonia con un cluster en las flautas y violines I en parte individual.

LUX AETERNA

$\text{♩} = 56$, SOSTENUTO, MOLTO CALMO, „WIE AUS DER FERNE“ * György Ligeti, 1966
"FROM AFAR" *

Sopr. 1-4:
stets sehr weich einsetzen / all entries very gentle
pp sempre

Alt 1-4:
stets sehr weich einsetzen / all entries very gentle
pp sempre

1. Lux lux lux ae - ter -
2. Lux lux lux ae -
3. Lux lux lux ae -
4. Lux lux lux ae -

György Ligeti, *Lux aeterna*. Peters corp. 1966. Compases iniciales, cluster diatónico producido por un canon.

También encontramos una profusa exploración tímbrica además de diferentes tipos de clusters en otro compositor de la misma generación, el compositor polaco Krzysztof Penderecki, quien en su *Threnody for the victims of Hiroshima* del año

1960 escribe para una orquesta de cuerdas un homenaje a las víctimas de la bomba atómica. En esta obra aparecen de manera profusa tanto materiales microtonales para la configuración de una “masa sonora” como asimismo numerosos recursos tímbricos novedosos para el conjunto de cuerdas.

Krzysztof Penderecki: *Threnody for the Victims of Hiroshima* (1960)
Abbreviations and Symbols

	raised by $\frac{1}{4}$ tone	♯	play on tailpiece (arco)	⊕
	raised by $\frac{3}{4}$ tone	♯♯	play on bridge	⊕
ord.			percussion effect: strike the upper sounding board of the violin with the nut or the finger-tips	♯
s. p.	lowered by $\frac{1}{4}$ tone	♭		
s. t.				
c. l.	lowered by $\frac{3}{4}$ tone	♭♭		
l. batt.		d		
	highest note of the instrument (indefinite pitch)	▲	several irregular changes of bow	π v
			molto vibrato	~~~~~
	play between bridge and tailpiece	↑	very slow vibrato with a $\frac{1}{4}$ tone frequency difference produced by sliding the finger	~~~~~
	arpeggio on 4 strings behind the bridge	⦿	very rapid not rhythmicized tremolo	⌘

Podemos observar en las indicaciones de ejecución no sólo la notación microtonal sino también diferentes modos de usar el arco asociados a las tradición como el caso del *sul ponticello*, *sultasto*, *col legno* o *col legno battuto* -tocar cerca del puente, cerca de la tastiera o con la madera del arco- sino que se agregan modos de ejecución inusuales en la cuerdas como tocar entre el puente y el cordal, detrás del cordal, “en” esas partes precisas del instrumento, realizar cambios múltiples del arco, notas muy agudas de altura no determinada –donde resulta más importante el registro antes que la nota por supuesto- sonidos percutidos en la caja del instrumento con los dedos o diferentes tipos de *vibrato*, tanto lento como de mayor amplitud.

Krzysztof Penderecki, *Threnody for the victims of Hiroshima*. Multimood music and PWM Editions 1961. Cifra 70, cluster cromático móvil con toda la orquesta de cuerdas en transformación progresiva desde sul ponticello a sultasto en disminuyendo de fortíssimo a pianissimo.

Similares búsquedas tímbricas se pueden observar en los *Cuartetos de cuerda 1 y 2* de Mauricio Kagel, a una mensuración que prescinde por completo de barras de compás y marca el tiempo en segundos –como en la música electrónica– aquí en el comienzo de la obra, en la parte del violoncello podemos ver un objeto sonoro producto de la oscilación iterante de una varilla de madera engarzada en el encordado del violoncello

Mauricio Kagel; *Streichquartett N° 1* (1965/67) Universal Edition. 1974.

La indagación en el timbre se radicalizará en obras como *Acustica* del año 1970 donde un conjunto de objetos de los mas diversos de uso en la vida cotidiana – donde se incluyen instrumentos musicales- en este caso un pequeño grupo de varillas de metal afinadas en un soporte para ejecutar con arco.

stehend spielen

Beliebige Wiederholungen (mit anderen Anfangs- und Schlusstonen)

ossia: col legno

rall. molto

acc. molto

RUNDSTABGEIGE

pppp wie ein Hauch: geräuschhafter Klang „au Steg“

* Instrument mit linker Arm anfassen und diesen langsam zur Seite hin ganz ausstrecken:

Ansicht von oben

** Vorgang genau umgekehrt ausführen, dabei das Gesicht allmählich tief über das Schalloch bringen.

111

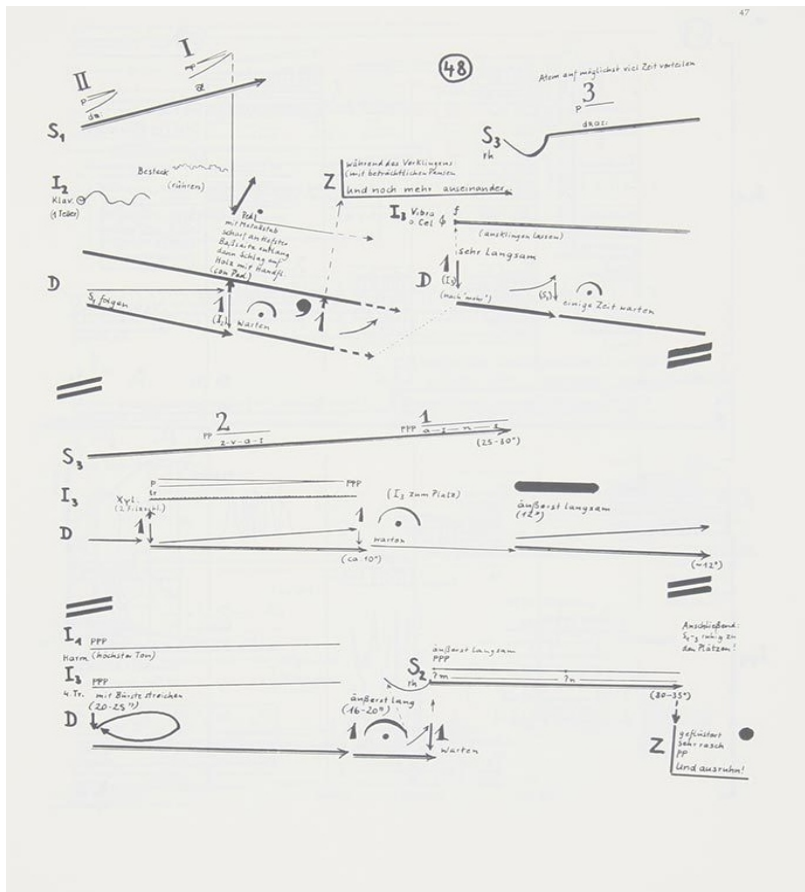
Mauricio Kagel, *Acustica*. (1968-70) Universal Edition.

Acustica en este sentido retoma las exploraciones tímbricas lideradas por Cage décadas antes, cuando consideraba a los instrumentos musicales antes que “instrumentos”, herramientas para producir sonidos en una composición¹⁵. Dentro de un orgánico inusualmente variado y heterodoxo (la obra incluye hasta un ¡soplete!) aparece un violín al lado como si fuera un objeto que produce sonidos sin más. Desde este punto también resulta interesante puesto que *Acustica* es una respuesta posible a una “Electrónica” en pleno desarrollo desde los cincuentas. Si la música electrónica abrió el campo para un trabajo con materias sonoras novedosas donde el timbre y la altura puntal fueron redefinidas, *Acustica* propone un una exploración semejante desde fuentes provenientes de la vida cotidiana, ¡incluidos algunos instrumentos musicales!

La exploración tímbrica no sólo tomó los instrumentos y los objetos, además - y de modo privilegiado- las voces humanas encontraron una expansión de sus recursos técnico-expresivos. Dieter Schnebel por caso, en su *Glossolalie 61* indaga

¹⁵ Esto permitió la reinención de los instrumentos como el caso del piano preparado.

en nuevas formas de producir un discurso vocal a partir de la emancipación del significante de la palabra.



Dieter Schnebel, *Glossolalie 61* (1959-61) Schott Music GmbH & Co.

Esta línea, heredera de las investigaciones de los dadaístas y de la poesía sonora no obstante se inscriben en una organización del material sonoro más allá de un sistema unificador como lo pretendía la música serial, para al contrario, liberar incluso la escritura como vemos en el ejemplo, la escritura deviene gesto visual.

En la puesta escénica de las *glossolalie* parecemos asistir a una extraña representación teatral, los cantantes en el escenario dialogan en una extraña lengua imaginaria que proyecta múltiples localidades. Antes que pensar en un ordenamiento de los semitonos cromáticos en la serie, como decía Kagel, asistimos al problema de cómo se percibe la música, como se “oye” y “ve”. Las fronteras entre las artes visuales, la música y el teatro parecieran desvanecerse.

No obstante más allá de esta segunda generación¹⁶, es interesante lo que ocurre con la primera, ante la recepción del pensamiento de Cage. La generación de Stockhausen, Boulez, Berio y Nono entre otros. Principales referentes del serialismo, que si bien en cada caso tuvo una diferencial recepción, no obstante provocó un verdadero cisma en el pensamiento serial.

Pierre Boulez, *Troisième sonate. Formant 2: Tropo. Commentaire*. Universal Edition.

Un caso podemos verlo en Boulez, su tercera sonata –inspirada en las ideas estéticas de Mallarmé¹⁷– se perfila como una obra abierta, luego de sus dos primeras compuestas en los 40's¹⁸ pone en juego la aleatoriedad, dos de sus números fueron publicados faltando tres que quedaron inconclusos ya que no tuvieron una resolución técnica satisfactoria para el compositor.

¹⁶ Asignamos a esta categoría a compositores tales como György Ligeti, Mauricio Kagel y Krzysztof Penderecki, Helmut Lachenmann, Dieter Schnebel entre otros que, a diferencia de los creadores de los postulados seriales como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio y Luigi Nono comenzaron a buscar una alternativa ante el evidente agotamiento que vislumbraba ese paradigma hacia fines de los cincuentas.

¹⁷ Stéphane Mallarmé y James Joyce como dos de los escritores que renovaron la poesía y la novela del siglo XX. En Mallarmé sus concepciones acerca del efecto estético del diseño, la tipografía, el espacio de la página son un concepto clave en la obra de Boulez. "El verdadero medio literario es hacer que se muevan con libertad y originalidad (...) en el libro mismo los elementos del libro que son la página, la frase, el verso (si hay versos) la palabra e incluso la letra. El libro, expresión total de la letra, debe extraer de ella, directamente, una movilidad." Jacques Scherer, cit. por Boulez en *Sonata. Que me veux- tu*. En *Puntos de referencia*. Op. Cit.

¹⁸ La primera compuesta en 1946, la segunda en 1948.



Los movimientos que la componen son 1- Antífona, 2- Tropo, 3- Constelación y su espejo (retrógrado del número), 4- Estrofa, 5- Secuencia. Sólo los dos primeros están publicados y responden al concepto de *formantes*, es decir elementos musicales estructurantes capaces de generar forma. Estos formantes son plausibles de ser tocados en diferentes órdenes, hasta incluso omitirse. En el caso de Antífona, cada fragmento es organizado en diferentes órdenes de combinatoria posible marcados previamente en un cuadro. En Tropo los fragmentos se organizan de manera circular pudiendo también tocarse o saltarse alguno de ellos. En ambos formantes la idea de eludir el principio y el final aspira a este postulado de la forma abierta, pero fuertemente sujeta a la escritura. “La forma se concibe circularmente: cada desarrollo autónomo puede servir de comienzo o de fin, y cada vez se dibuja una curva general debido a los registros elegidos, la densidad de escritura y la dinámica preponderante”¹⁹

Si bien el concepto de improvisación de Boulez es bastante restringido y actúa fundamentalmente en lo que atañe a la forma; la concepción del timbre y sus exploraciones del recurso como material acústico y compositivo esta directamente relacionado con las investigaciones de Cowell

“Para hacer oír armónicos en el piano, basta con apretar en forma muda ciertas teclas –un acorde perfecto, por ejemplo- y después tocar normalmente otras notas a intervalos de octava, de tercera, de quinta, de cuarta, etc. Las cuerdas de las teclas mudas empiezan igualmente a vibrar. Multiplico este efecto apretando silenciosamente clusters con la palma de la mano o el antebrazo, lo que trasforma a todo el piano en un resonador. La caja del instrumento actúa entonces como una cámara de eco”.²⁰

Por otra parte Karlheinz Stockhausen no solo indagó profusamente algunos de los postulados del serialismo sino que también fue uno de los compositores que rápidamente observó los límites de ese modo de pensamiento. Sino veamos la *Klavierstücke IX*, con su célebre comienzo del acorde de cuartas yuxtapuestas que

¹⁹ Boulez, Pierre; Op. Cit.

²⁰ Boulez, Pierre; *Construir una improvisación*. Conferencia en Estrasburgo, 1961 sobre la *Deuxième improvisation sur Mallarmé*. En Boulez, Pierre; Op cit. La conferencia fue dada dos años después del artículo de Kagel.

se repite 142 veces primero y luego 87 en fortísimo y posterior disminuyendo para conectar con una escala cromática ascendente. Estos tres compases son una crítica radical al pensamiento serial ortodoxo. La idea de no repetición seguida de la búsqueda de la mayor variabilidad interválica en el total cromático, son claramente eludidas, una perfecta parodia al serialismo integral.²¹

Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück IX*. 1961²². Universal Edition. Tres primeros compases con el famoso acorde inicial y sus repeticiones, procedimiento que niega de manera rotunda la serie, en el tercer compás una escala cromática es casi la parodia de la serie.

En su *Klavierstücke 10* la aparición de clusters y glissandi en diferentes zonas del registro del instrumento nos muestran la emergencia de esos nuevos materiales.

Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück X*. 1961. Universal Edition. Glissandi y clusters en el piano.

²¹ No obstante tanto en el desarrollo textural posterior como asimismo en la organización duracional, expresada fundamentalmente en la métrica, Stockhausen elabora desde varias series matemáticas – una de ellas la del matemático italiano Fibonacci- una organización novedosa y acorde al espíritu de esa época.

²² Si bien el grupo de *Klavierstück V-X* fue compuesto en 1954/55. la XI y la X fueron terminadas en 1961, justamente incluyendo algunos de estos nuevos recursos sonoros.

Además de la importancia de la recepción del pensamiento de Henry Cowell respecto a los nuevos recursos musicales es importante señalar el impacto del pensamiento musical de John Cage. Y es que el compositor norteamericano llega a Darmstadt en 1958 para dictar una serie de conferencias entre las cuales figura *Indeterminacy* y en compañía del pianista David Tudor quien tocara algunas de sus obras tales como *Winter music*. En algunas de estas obras, a la audición de la interpretación de Tudor claramente se escuchan las alturas no temperadas de la resultante de la preparación del piano. Recursos tímbricos como éstos, seguidos del particular pensamiento de Cage respecto a la no determinación de la organización musical en algunas de sus obras resultan sorprendentes. La indeterminación como búsqueda de organización –claramente a contrapelo de la escuela racionalista del serialismo- hizo indagar en las fuentes de esas concepciones, de allí el nombre de Henry Cowell.

La idea de no determinación en la escritura, la apertura de la obra a diferentes organizaciones de su devenir, calaron profundamente en compositores como Stockhausen.

PROZESSION

Karlheinz Stockhausen

TAMTAM

BRATSCH

ELEKTRONIUM

KLAVIER



Karlheinz Stockhausen, *Prozession*. 1967. Universal Edition. Escritura de “música intuitiva” para cuarteto de Tam tam, viola, elektronium y piano

En *Prozession* del año 1967 y escrita de manera no convencional para un grupo de instrumentistas con los que trabajaba en ese momento y que incluían a Aloys Kontarsky en piano, Harald Bojé en electronium, en Alfred Alins y Rolf Gehlhaar en tam tam y micrófonos y en Johannes Fritsch en viola y el propio compositor en el mando de los potenciómetros de los micrófonos colocados en los instrumentos, despliega una obra de la llamada música como “proceso”; es decir, una obra improvisada sobre la base de piezas ya compuestas por el propio Stockhausen. Cada instrumentista tiene un “material”²³ que es una obra sobre la cual debe improvisar variando en mayor o menor medida diferentes parámetros tales como la intensidad, la altura, el timbre o la duración.

Estas ideas acerca de la improvisación serán radicalizadas un año después en 1968 con *Aus den sieben Tagen* (de los siete días) donde se prescindiría por completo de una partitura, en su lugar, un conjunto de quince textos guían la ejecución del grupo instrumental.

Vive completamente sólo durante cuatro días
guardando ayuno
en silencio absoluto, con la posible inmovilidad.
Duerme sólo lo necesario,
Piensa lo menos posible.
Después de cuatro días, tarde de la noche,
Sin previa conversación
Toca sonidos sencillos.
SIN PENSAR en lo que estás tocando
Cierra los ojos,
Simplemente escucha.

Karlheinz Stockhausen, *Aus den sieben Tagen*, 1968 -Fragmento-. Texto de música intuitiva para conjunto instrumental.

²³ El piano toma las *Klaviersücke I-XI* y *Kontakte*; el electronium, *Telemusik*; el tam tam, *Microphonie I* y la viola *Gesang der Jünglinge*, *Kontakte* y *Momente*. No obstante el propio Stockhausen dice que podrán incluirse luego obras futuras compuestas por él mismo.



La música intuitiva según Stockhausen, intenta saltar la razón como principio ordenador del devenir sonoro, estos textos poéticos parecieran buscar un “estado o tonalidad del alma” para acercarse a la ejecución y la escucha. Clave en cuanto al desarrollo compositivo del Stockhausen posterior, lo acerca a una perspectiva muy cercana a los lineamientos de Cage.

A lo largo de este artículo hemos intentado iluminar un momento muy particular en la historia del pasado siglo XX, un momento bisagra podríamos decir, en relación a la herencia del pensamiento de Schoenberg y sus vinculaciones y desarrollos dentro de la corriente serial²⁴, la emergencia del pensamiento de Cage en ese lugar y momento –y de quien fuera su maestro, Henry Cowell de la mano de Mauricio Kagel. Esta confluencia significó una verdadera crisis que abrió al mismo tiempo la posibilidad de un desarrollo futuro de la música de vanguardia. Más diversa y plural, más rica en experiencias estéticas, nos acompaña aún hoy.

Bibliografía

Adorno, T. W: *Filosofía de la nueva música*. Ed. Akal. Madrid. 2003.

Almenara, Alonso: *Vanguardismo polaco en cartelera. Una crónica del concierto más esperado del año*. En <https://lamula.pe/2014/10/28/penderecki-en-lima/alonsoalmenara/>

Boulez, Pierre: *Puntos de referencia*. Ed Gedisa, Barcelona. 1996.

Copês, Aurélio Edler: *Obras abiertas en los años 50 y 60: una clasificación posible*. Disponible en <http://www.tallersonoro.com/antioresES/17/Articulo1.htm>

²⁴ En el caso de Nono la relación con la recepción de Cage no es tan directa como en Stockhausen o Boulez -con quien hubo una profusa correspondencia acerca de cuestiones estéticas o de técnica dodecafónica. Véase Boulez, Pierre. *Etapas y jalones. Cartas a John Cage* (1951). En Boulez, Pierre, Op cit. El vínculo entre Boulez y Cage es muy temprano, desde comienzos de la década del cincuenta y quizá esta motivado por el hecho de que Cage haya sido discípulo de Schoenberg. Curiosamente esta carta desarrolla una inquietud que Cage le hiciera a Schoenberg y es la de construir un dodecafonismo con una serie microtonal. Nono por el contrario, encontró una vía de desarrollo de gran parte de su producción vinculada a la ópera desde fines de los sesentas –*La fabbrica illuminata* o *Intolleranza 1960*- como asimismo en un material post serial sobre la base de la música electroacústica, pensamos en obras como *Sofferte onde serene* para piano y cinta magnetofónica (1976) dedicada a su amigo el pianista Maurizio Pollini y que abre gran parte de su producción posterior en conjunto con el trabajo en el estudio experimental de Heinrich Strobel en Friburgo. -Experimentalstudio der Heinrich Strobel-Stiftung des Südwestfunks.-



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS

EXTENSIÓN
SECRETARÍA DE
EXTENSIÓN UNIVERSITARIA



Cage, John: *Darmstadt Aural Documents, Box 2* (Documentos sonoros de Darmstadt) Disponible en <https://open.qobuz.com/album/4260063112133>

Cowell, Henry: *New musical resources*. (with notes and accompanying essay by David Nicholls). Cambridge University press. 1996.

Deutsche Nationalbibliothek http://www.dnb.de/DE/Home/home_node.html

Site de recursos de notación experimental, disponible en <https://iiiiiiiii.co/t/experimental-music-notation-resources/149/122>

Druhen, Dominique: *Pierre Boulez, Sonates pour piano*. Notas al CD Pierre Boulez. Sonatas 1-3. Idil Biret. Naxos. Radio France. 1995

Kagel, Mauricio; *Tone-clusters, Anschläge, Übergänge* en *Die reihe* N° 5. Herbert

Eimert & Karlheinz Stockhausen ed. Universal Edition, Viena. 1959

Etkin, Mariano; Villanueva Cecilia: *Entrevista a Mauricio Kagel*. Serie Arte y opinión N°4

Dir. de Publicaciones y Posgrado. Facultad de Bellas Artes de la UNLP. La Plata 2009.

Fessel, Pablo: *Forma y concreción textural en Apparitions (1958-59) de György Ligeti* Recuperado de <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/ISM/article/download/561/666/>

Kagel, Mauricio: *Palimpsestos*. Recopilado por Carla Imbrogno. Caja negra Editora. Buenos Aires 2011.

Pace, I. *Graphic Notation*. Paper presented at the Lecture, 13-06-2007, Hochschule für Musik, Freiburg, Germany. Disponible en <http://openaccess.city.ac.uk/6476/>

Strizich; Robert: *Texture in Post-World War II music*. En <http://www.ex-tempore.org/strizich91/strizich.htm>