

INFORMACION SOBRE EL XIV CURSO INTERNACIONAL DE NUEVA MUSICA PATROCINADO POR EL KRANICHSTEINER MUSIKINSTITUT EN DARMSTADT

p o r

Fernando Rozas

Durante el régimen nazi, Alemania fue totalmente ajena a la actividad de la música contemporánea; es sobradamente conocida en este sentido la persecución que sufrieron los diversos compositores e intérpretes.

En la postguerra, por el contrario, la intención de participar activamente en el desarrollo y en la dirección de la nueva música ha sido muy notoria. De particular importancia son en este sentido los programas radiales y los innumerables conciertos en las diversas ciudades, destinados exclusivamente a dar a conocer obras de autores de la música contemporánea.

Uno de los actos más importantes en que me correspondió participar, fueron los Cursos de Verano de Darmstadt, en 1959. Estos cursos se efectuaron desde el 25 de agosto hasta el 5 de septiembre; a ellos asistieron alrededor de 190 estudiantes de 29 países, numerosos compositores, críticos musicales y profesores de distintas partes del mundo.

Destacada importancia tuvo el estudio de los instrumentos de percusión; hubo un curso especial dedicado a ejecutantes de estos instrumentos. Los organizadores de estos cursos encargaron para esta ocasión al compositor Karlheinz Stockhausen, un trozo exclusivamente para estos instrumentos, al que nos referiremos posteriormente.

La primera conferencia estuvo a cargo del profesor polaco Wlodzimir Kotonski; en ella se refirió a "La Percusión en la Música Contemporánea". El conferenciante hizo un interesante análisis sobre la evolución de estos instrumentos en los últimos siglos. Según él, durante el barroco la percusión solamente estaba destinada a destacar ciertas funciones rítmicas.

En el final del siglo XVIII, con la introducción de la música "Turca", a través de la caracterización de lo exótico, aparece un crecimiento en la importancia de este grupo instrumental y es con los descriptivismos

de la música romántica en que estos instrumentos siguen su ascendente desarrollo.

En la música actual la percusión adquiere total autonomía, motivada por la introducción de elementos rítmicos, dinámicos o colorísticos que adquieren una función determinante. La conferencia estuvo ilustrada con ejemplos sonoros de trozos de Mahler, Varese, Chavez y de los más jóvenes, Boulez, Nono y Stockhausen.

En la tarde del mismo día, en el Acto Oficial de Apertura de los Cursos, fueron ejecutados los trozos obligatorios de los distintos instrumentos que intervenían en el "Premio Kranichsteiner de 1959". David Tudor (Nueva York) interpretó la primera sonata para piano de Pierre Boulez; Severino Gazzelloni (Roma) ejecutó la "Densidad 21,5", para flauta, de Edgar Varese, y, finalmente, Cristoph Caskel (Colonia) ejecutó en primera audición el "Ciclo" para instrumentos de percusión de Karlheinz Stockhausen.

Esta obra está interpretada por una sola persona. Esta se encuentra en el centro de un círculo formado por los diversos instrumentos de percusión. Estos instrumentos son diversos: tambores, gongs, platillos de distintos tamaños, triángulos, campanas, vibráfono, etc. Tres copias de la partitura están colocadas en tres puntos diferentes del círculo, de modo que el ejecutante pueda tener en cualquier momento alguna de ellas a la vista. La partitura no está compuesta de notas de una duración, intensidad y altura determinadas, sino que está compuesta de signos que dan una determinada fijación a los sonidos, pero sin ser ésta una fijación total.

Para cada página de la partitura existe una duración determinada y el ejecutante puede a su gusto ordenar las diversas páginas en su interpretación. En esta obra nos encontramos por primera vez con el término "Vieldeutigkeit", que podríamos traducir como "significación múltiple". La obra musical no es ya una totalidad determinada, sino que es un proceso en parte indeterminado, que permite a un intérprete elegir entre diversas posibilidades, resultando así que las diversas versiones de una obra pueden ser fundamentalmente distintas.

En la continuación del programa oímos conferencias sobre el desarrollo de la música en Japón, Polonia y Suecia. Es muy impresionante constatar cómo el lenguaje musical que aparece en la generación más joven de los diversos países es el mismo. Así como la pintura abstracta, así la música serial ha pasado por encima de fronteras y se ha convertido en una especie de estilo internacional. ¿Es esto una conspiración de críticos y managers del arte internacional que ha hecho triunfar este estilo?

Sobre este título podía leerse un interesante artículo que apareció con ocasión de estos Cursos en "Die Welt", uno de los diarios más importantes de Alemania. Yo, personalmente, no puedo creer, por innumerables razones, en la posibilidad de una tal conspiración. Con la rapidez de las comunicaciones, las distancias se han reducido; en este momento cada persona está informada de lo que sucede en otros países y esto muy en particular en el mundo de la cultura, en que es muy fácil enfrentarse con fenómenos culturales producidos en países muy lejanos.

En este sentido, en los países musicalmente subdesarrollados la radio puede desempeñar una función muy importante. Esta idea fue destacada por Bo Wallner en su conferencia sobre la "Nueva Música en Suecia". En este país, en donde no existe ninguna tradición musical, la radiotransmisión a través de audiciones con música de Hindemith, Stravinsky y Schoenberg y los demás músicos contemporáneos ha tenido gran éxito y ha creado un gran interés en el público.

Las grandes distancias, las pocas ciudades muy pobladas no hubieran podido crear centros de difusión musical, si a través de la radio no se hubiera podido conseguir la unidad necesaria. Ejemplo de esto ha sido la historia de uno de los compositores más destacados, Bo Nilson (nacido en 1937), que hasta muy avanzada su evolución recibió su formación musical prácticamente a través del aparato de radio; David Tudor ejecutó dos trozos para piano, de él; estos trozos de carácter puntual, de muy corta duración cada uno de ellos, produjeron muy buena impresión.

Me parece que lo que decía el compositor sueco sobre la función de la radio debiera ser tomado en cuenta entre nosotros, ya que en Chile existen problemas similares muy agudizados por nuestra pobreza de medios en las ciudades del Norte o Sur de nuestro territorio.

Muy importante fue una conferencia de Pierre Boulez acerca de su tercera sonata para piano. Según él, en este momento la literatura ha alcanzado una evolución que en la música todavía no existe.

En conformidad a esto, Boulez indica que su veta de inspiración no proviene de una realidad musical, sino de la impresión producida en él por la obra de dos autores literarios: Stephan Mallarmé y James Joyce. Así como la novela de Joyce vuelve sobre sí misma, debe la música ser entendida en ella misma y no pretender expresar algo ajeno. No viene al caso intentar un juicio crítico sobre estos pensamientos; sin embargo, nos parece que no es posible aclarar la relación entre estos diversos artes en tan apresurados términos. La literatura, cuyo elemento fundamental es la palabra, plantea problemas que en ninguna forma pueden tradu-

cirse a la música. La intencionalidad del lenguaje da a ese arte caracteres absolutamente propios.

Continuemos con Boulez. El señala que en la Nueva Música los medios estilísticos (materiales) están siendo en todo momento renovados, pero el desarrollo de la Forma está desde bastante tiempo estancado.

En la obra comentada, Boulez acercándose a la idea de la "Significación Múltiple", ha ideado una forma que denomina "Laberinto".

Esta concepción de "Laberinto" se opone a la forma antigua en que la música está caracterizada por tener una direccionalidad; se va de un punto al otro más cercano, sin duda que en las obras maestras encontrando lo inesperado y lo sorprendente, pero después de encontrado éste, percibimos cómo es claro y corto el camino recorrido.

Hoy día debemos encontrar una concepción distinta en la cual no buscaremos la distancia más corta entre dos puntos, sino que haremos este Laberinto: en él la casualidad juega un papel; sin embargo, no se trata de que la casualidad juegue una función total, sino que esta casualidad está en parte determinada.

Veamos esto en la obra misma: la Tercera Sonata está concebida como "Livre Pour Piano", en el cual aparecen cinco trozos que Boulez denomina formantes, ellos son: Antifonía, Tropo, Constelación, Estrofa y Secuencia; a través de intercambios estos formantes adquieren varias posibilidades. La antifonía puede cambiar de lugar con la secuencia, y el tropo con la estrofa. Sin embargo, no obstante los cambios, su lugar en la obra resulta simétrico en relación con la constelación que permanece siempre en su posición y es también el formante más extenso. Cada formante tiene un aspecto exterior característico en relación con diversas libertades de interpretación.

La impresión que tiene el auditor después de oír esta Tercera Sonata es muy positiva; pero con la mejor intención no es posible percibir el resultado de sus invenciones formales. La enorme distancia entre la realización sonora y todas sus cavilaciones, acerca de forma y estructura, hace que no podamos comprender de qué pueda servir una forma que sólo aparece en el análisis del compositor y que no es en modo alguno perceptible en la audición de la obra.

El lunes 31 de agosto pudimos ver la ópera "König Hirsch", de Hans Werner Henze. La obra fue muy bien ejecutada, pero hubo general desaprobación de ella e incluso se escucharon algunas pifias. El texto escogido era de muy mala calidad, posiblemente apto para un ballet de máximo veinte minutos de duración y no para una ópera de tres horas. Por el contrario, la ejecución de la ópera el "Ascenso y la Caída de la Ciudad

Mahagonni", con texto de Bert Brecht y música de Kurt Weill, tuvo un resonante éxito. Esta obra, compuesta en 1930, tiene una enorme actualidad y me pareció interesante en todos sus aspectos.

El primer concierto de la Orquesta de la Radio de Frankfurt fue muy importante, pues incluía varios estrenos.

El crítico von Lewinski escribió en el "Darmstädter Tageblatt": "La sala se veía muy cambiada, fuera del enorme proscenio, fue necesario agregar una construcción adecuada para dar cabida a una orquesta enorme. A más de esto, detrás de los espectadores, a ambos costados, había dos pequeños entarimados destinados a contener dos pequeñas orquestas. Grupos de altoparlantes cubrían las paredes de la sala. Si la intención expansiva de los compositores continúa a este ritmo, en el futuro los conciertos deberán celebrarse al aire libre. Para el público no quedaban muchos lugares disponibles; pero tampoco alcanzaba el tiempo, pues, en razón de los continuos cambios de instrumentos para las diversas obras, el concierto con sólo sesenta minutos de música, debió durar casi tres horas".

Este primer concierto estuvo dirigido por el destacado director y compositor italiano Bruno Maderna. Comenzó con "Integrales", de Edgar Varese. Esta obra, compuesta en 1925, se caracteriza por sus fuertes acordes muy disonantes e insistentemente repetidos de los bronces y por la destacada función de la percusión.

A continuación escuchamos "Aggregate", del joven compositor Roland Kayn. Esta obra basada en microintervalos, y que en alguna forma se asemeja a la "Klangfarbenmelodie", demostró una vez más que el resultado sonoro no depende de especulaciones físicas, sino que la materia musical tiene sus leyes propias que es preciso tomar en cuenta.

Una de las obras más interesantes del programa fue "Rimes pour différentes sources sonores", del compositor belga Henri Pousseur. En esta obra hay una orquesta colocada en el proscenio central, delante de los espectadores, dos pequeñas orquestas colocadas detrás a ambos costados y sonidos electrónicos producidos por altoparlantes colocados en diversos lugares de la sala. Esta obra pertenece al grupo de obras hoy día bastante frecuentes, en que se pretende mezclar los sonidos producidos por instrumentos electrónicos y orquesta. Los compositores de música electrónica han llegado a esta solución debido a que se cree que la diversidad de sonidos producidos por el mecanismo electrónico no es suficientemente contrastante y pese a la enorme variedad que ellos parecen tener en el papel, en la experiencia sonora misma, esta diversidad se ve en gran parte atenuada.

Pousseur en su obra plantea el problema del espacio en la música

contemporánea, a través de la organización de sonidos provenientes de fuentes sonoras muy distantes. En esta dirección, aparentemente riquísima en nuevas posibilidades, están trabajando varios compositores. La obra más importante de este género, hasta ahora producida, me parece ser el "Grupo para Tres Orquestas", de Stockhausen. En cuanto a la obra de Pousseur, su título "Rimas", se refiere al contraste de sonidos, producidos por las tres orquestas y por los sonidos de los altoparlantes. Su muy bien estudiada duración, hizo que el público estuviera en todo momento interesado, ya que la obra podía ser fácilmente seguida.

La parte de solista en el estreno del concierto para piano y orquesta de Bruno Maderna, estuvo a cargo de David Tudor. En cuanto a sonoridades, timbres, etc., la obra produce una impresión bastante buena, pero en ella todo aparece empañado por el inverosímil efecto visual del pianista. Este debe no sólo tocar en el teclado, sino que golpear las cuerdas con toda suerte de artefactos, dar golpes de puño en distintas partes del instrumento y en un momento cerrar violentamente la cubierta del piano. Todo esto hace de la obra un espectáculo abiertamente grotesco.

A continuación se ejecutó otro estreno: la composición para orquesta Nº 2 llamada "Diario Polaco", del compositor italiano Luigi Nono. Esta composición está escrita en una partitura como nunca se había visto, dividida en pequeños grupos orquestales alcanzaba a contar setenta y cinco voces distintas. La partitura mide setenta y cinco cms. de alto y en ella sólo aparecen los instrumentos que están ejecutando, no figurando aquellos que en el momento determinado tienen pausas. Muchas pequeñas orquestas figuran en el próscenio enmarcadas por grupos de bronce. También los bronce son el límite exterior de la orquesta completa. Los sonidos se cruzan entre los diversos grupos, contrastan y en algunos momentos figuran todos a la vez. Esta obra muestra en forma muy particular la enorme posibilidad sonora de la orquesta moderna y los recursos que pueden lograrse en base a la introducción de nuevos elementos de percusión, grandes láminas de metal, campanas, etc.

Finalmente, se ejecutó la primera Cantata Op. 29 de Anton Webern, al oír esta obra, después de este programa, se tiene la impresión de oír un trozo absolutamente clásico.

El segundo concierto sinfónico fue dirigido por el joven director polaco Andrej Markowski y se inició con la sonata para instrumentos de cuerdas, escrita en 1958, por Hans Werner Henze. Esta obra de estructura casi neoclásica nada tuvo que ver con el programa de los cursos dedicados a la música de vanguardia. Esta obra es bastante poco interesante y marca un período descendente dentro de la actividad de este importante

compositor. A continuación oímos el aria "Der Wein", de Alban Berg; esta obra, ya absolutamente consagrada dentro de la música contemporánea, fue magistralmente interpretada por la soprano Annelies Kupper.

"Música en Relieve", del polaco Wlodimierz Kotonski, mostró una obra siempre muy interesante en su aspecto rítmico y muy novedosa en cuanto al uso de diversos recursos timbrísticos de los instrumentos empleados; demostró, además, una fineza de contextura que hasta ahora casi no habíamos oído en estos cursos. Lo que en este trozo especialmente atraía era el completo dominio del material sonoro, y nos pareció muy acertado por la contraposición a otras obras engendradas por especulaciones del todo ajenas a la música misma.

Estos mismos conceptos son válidos para la cantata "Chant de Naisance", para soprano, violín solista, coro y orquesta, de Wolfgang Fortner.

Esta obra de Fortner, basada en un texto del poeta de la Resistencia Saint John Perse, es un eslabón más que se suma a la cadena de éxitos por él obtenidos en su ya abundante producción.

El concierto concluyó con dos obras de Arnold Schoenberg: Preludio para el Génesis Op. 44 (1946) y el Salmo Op. 50 (1950) para recitador, coro y orquesta. A la música religiosa de este compositor, que ocupa un lugar sumamente destacado en la creación musical de este siglo, no podemos desgraciadamente referirnos, ya que ella trasciende en mucho los límites de esta información.

De las múltiples obras ejecutadas en los conciertos de cámara, sólo citaremos algunas y destacaremos las más importantes. El primer concierto se inició con el Cuarteto Nº 11 Op. 87 (1958) de Alois Haba, escrito en sextos de tono. Las obras de este compositor que 30 años atrás creaban una gran polémica hoy no despiertan ningún interés; los sextos de tono aparecen incorporados en esta obra de factura netamente romántica no dándole nada nuevo. Continuó el programa con una obra de Angelo Paccanini llamada "Canti Brevi", para canto y piano. Esta obra, en que el compositor trata de dar a la parte vocal un estilo puntual, suena monótona y los distintos trozos resultan muy difícil de distinguir. Claude Ballif tuvo un gran éxito con "Mouvements pour deux" Op. 27, para piano y flauta, compuesta según principio inventado por él que denomina "Metatonalidad".

La obra más interesante de este concierto fue la composición denominada "Kreuzpiel" (1951), de Stockhausen. Esta es una de sus primeras obras y muestra claramente la influencia de su profesor Olivier Messiaen. Esta composición, una de las primeras compuestas como música puntual, fue recibida en el estreno de 1951 con un gran escándalo, y oída en 1959

suenan como una obra transparente, estilísticamente clara y muy bien organizada. El instrumental usado es: piano, oboe, clarinete bajo y percusión.

A continuación el Cuarteto Novack ejecutó el Cuarteto de Cuerdas de Luciano Beria, compuesto en 1956. Verdaderamente interesante fue la impresión de esta obra en que aparece muy destacada la posibilidad de grandes diversidades sonoras de este conjunto. El compositor Niccolò Casteghioni compareció con un estreno, "Cangianti" para piano (1959). En esta obra el piano está tratado no en forma percusiva, sino como productor de sonoridades complejas que van paulatinamente evolucionando; en ella el aspecto más importante ("Parámetro" en la terminología de hoy) es el color.

En esta obra aparece un nuevo concepto pianístico: el "Toncluster". El piano no se toca solamente con los dedos, como hasta ahora, sino que hay varias posibilidades diversas. Mauricio Kagel, compositor argentino, actualmente residente en Colonia y colaborador de Stockhausen, en un artículo publicado en "Die Reihe" N° 5, señala siete posibilidades de "Toncluster": a) con la punta de los dedos (do, do ♯, re, re ♯, mi, fa); b) con la superficie de la mano cerrada (do, sol); c) con la mano abierta (do₁, fa₂); d) con el canto de la mano (do, do); e) con el puño (do, fa); f) con el antebrazo (dos octavas), y g) con el antebrazo más la mano (tres octavas).

En los "Tonclusters" los sonidos pueden producirse simultánea o sucesivamente. El concierto concluyó con la obra del "compositor" inglés Cornelius Cardew "Dos libros de estudio para pianistas", obra escrita para dos pianos; el compositor escribe: "en esta obra la espontaneidad de la ejecución depende del recuerdo de las decisiones tomadas durante el estudio de los trozos, la actualidad de una ejecución puede determinar nuevas decisiones, en este momento la espontaneidad será auténtica". El resultado sonoro escuchable era de dos pianistas que ejecutaban un sinnúmero de pausas interrumpidas por algunas notas de uno de los dos pianos o de ambos a la vez; en resumen, verdaderamente un insulto a los auditores. La ejecución se vio constantemente amenazada por pifias y rugidos de los impacientes auditores, al final la desaprobación fue completa y los aplausos sólo de un pequeño grupo formado por los colaboradores del autor (Grupo de Colonia). Para mí es una cosa increíble que dentro de la seriedad que pretenden tener estos festivales, se dé al público obras tan irresponsables.

El segundo Concierto de Cámara incluyó varias obras que no merecen

ser especialmente destacadas; la única ejecución importante fue la de Pierrot Lunaire Op. 21 (1912), de Arnold Schoenberg.

En el Seminario de Stockhausen, titulado "Música y Gráfica", fueron analizadas varias obras de compositores contemporáneos. Stockhausen pretendía en él, según sus palabras, sólo analizar las obras y permitir el libre juicio del auditor; sin embargo, se vio que el resultado era bastante distinto, ya que con voz de predicador (incluso citas a San Agustín) se lanzó en defensa de sus teorías (Indeterminación, Significaciones Múltiples, Libertad del Intérprete, etc.). Una de las obras más inverosímiles citadas, fue un Gráfico de Sylvano Busatti, que el pianista Tudor interpretó golpeando el piano incluso con una botella. Detrás de todo esto, existe el pensamiento de un autor que debemos, aunque sea de paso, mencionar. Se trata de John Cage. Según él, hasta ahora la música ha consistido en la creación de "objetos" sonoros dotados de una estructura ajena al auditor, el cual para poder captarlos debe salir de sí mismo. A esto opone él una música que consistiría en un "proceso" que permita al auditor alcanzar su propio centro y cuando éste prefiera escuchar los sonidos que encuentra en su vida cotidiana a los de un concierto (Cage), estaría ampliamente satisfecho. Pese a estar en absoluto desacuerdo con los pensamientos citados, coincidimos en un punto muy importante. La constatación de que la actividad musical ha ido a parar a una rutina que la amenaza de muerte. Esta rutina la hemos podido ver (sin duda con excepciones) en todas partes que hemos estado. La calidad standard de los programas, la actitud del auditor, que en vez de ir a recibir algo nuevo va con su opinión ya formada y totalmente impedido de participar en el fenómeno que ocurre. Esta crisis de la receptividad, que en Occidente está alcanzando límites insospechables, es la generadora de este pensamiento. John Cage siente una verdadera atracción por la cultura oriental y cree de allí poder obtener la savia vivificadora; sin embargo, hasta ahora sus esfuerzos parecen no haber sido en absoluto coronados con el éxito e incluso tengo la seguridad que no es ese el camino correcto. No creo que la "Antimúsica" de Cage sea la que abra una nueva receptividad. Con este pensamiento el compositor Luigi Nono dio una conferencia fundamentalmente agresiva contra Cage y de lo que denomina "su nefasta influencia en Europa", él hizo un llamado a los jóvenes compositores para asumir sus responsabilidades en cuanto a que la libertad creadora no debe estar dirigida hacia un suicidio espiritual. Nono dejó en claro que cree que la cultura occidental cuenta con valores susceptibles de engendrar nuevas formas. También impugnó enérgicamente a Stockhausen, partidario de una libertad sin trabas. Parece bastante

miope en 1960, cuando se han visto ya los estragos causados por esta noción de libertad, que una persona tenga la osadía de seguir insistiendo en ello. La libertad es un valor que no descansa en sí mismo, sino que debe estar encuadrado en otros valores.

Para terminar, debo destacar la gran calidad del seminario dirigido por György Ligeti, compositor y musicólogo húngaro, residente en Viena. El analizó con una claridad y precisión pocas veces alcanzadas, trozos de Anton Webern. Especialmente se refirió a las Variaciones para piano y a la Primera Cantata. Este análisis en que aparecen todos los elementos usados por el compositor (Interválica, Dinámica, Timbres, etc.) formará parte del libro que Ligeti está preparando sobre el compositor austríaco.

Para terminar esta pequeña información, debo señalar que es indispensable entre nosotros el conocimiento de la música contemporánea. La única forma de permitir una completa información tanto de compositores, intérpretes o profesores de música es familiarizarlos con la composición musical, desde 1945 hasta la fecha. Representantes de radioemisoras alemanas me manifestaron estar dispuestos a facilitar a colegas chilenos todo el material que fuera necesario. Debo repetir lo dicho antes, la base de nuestro conocimiento de obras contemporáneas está en la radiotransmisión, no sólo de las pocas obras que se puedan conseguir aquí, sino del enorme material acumulado en radios europeas y en institutos destinados a estos fines. Esto tiene una importancia muy especial, ya que en los conciertos de nuestras orquestas estables durante largo tiempo será preferible no incluir muchas obras modernas por razones sobradamente conocidas.