

LA TÉCNICA HACIA LA COMUNICACIÓN Y LA DISTANCIA

A Juan Antonio y Beca

Hace años, paseando con mi buen amigo Juan Antonio por La Laguna, hablábamos de la norma de serenidad que desprendían las rectas calles de la ciudad de Agüere. El, que es arquitecto técnico y trabaja en un equipo de arquitectura al que se deben algunas de las más hermosas edificaciones de Tenerife, como el Colegio de Arquitectos y la Universidad Laboral, me dijo que la razón de esa serenidad se debía sobre todo a un motivo: la escala del tamaño de las casas era la del hombre y ésto hacía posible que desde la calle o en su interior sintiéramos que nuestro tamaño había sido tenido en cuenta como medida o pie de los habitáculos, de modo que la ciudad se erigía igual a un eco del cuerpo humano, de nuestros cuerpos, emanando un espejo de identificación. Además de este motivo, señalaba otras causas: las casas estaban ordenadas en conjuntos o manzanas que resultaban de un trazado cartesiano de las calles. El claroscuro de las puertas y ventanas y sus enmarcaciones es el mínimo, de modo que de la alineación de las casas casi resulta el ideal de un muro recto y plano, un mismo muro que une lo mismo que un acorde la sucesión de lugares y pertenencias.

Continuamos hablando mientras andábamos por la ciudad tranquila y entonces se me ocurrió extender paralelismos entre el urbanismo archi-

tectónico de San Cristobal de La Laguna y la música de Antonio de Cabezón, compositor español que al igual que la ciudad era del S.XVI y, de cuya música, como el urbanismo de ella, emanaba una norma de serenidad. Yo desde mi formación musical intenté traducir al lenguaje hablado y normal lo que él con tanta claridad me había sabido explicar, y le dije que en Cabezón la rectitud de sus tonalidades, que son una reacción contra la música modal de la Edad Media, equivale al trazado cartesiano de Torriani. Además el contrapunto de las distintas voces señala con transparencia a los acordes dentro de los procesos cadenciales, es un contrapunto que busca descansar en los planos verticalidad de los acordes, no potencia el adorno y la floritura de unas voces que pueden parecer independizarse del tejido sonoro.

Si los frentes de las casas de La Laguna huyen del claroscuro dramático, Cabezón evita una escritura melismática, reduciendo los adornos a los más funcionales: apoyaturas y floreos en su mayoría simples. Si la escala del tamaño de las casas es el hombre en La Laguna, en Cabezón la sucesión de intervalos entre los sonidos de sus melodías es por grados conjuntos, por la cercanía más inmediata, reservando los intervalos mayores y más distantes para el énfasis de las cadencias y algunos diseños culminantes de las melodías.

Tanto Antonio de Cabezón como Bartolomé de Pareja, el uno con la invención del temperamento, o la utópica división de la octava en doce semitonos equidistantes, y el otro con el desarrollo de su técnica compositiva, afianzan el sistema tonal que será la columna vertebral desde donde surge la tradición tanto culta como popular, de occidente hasta nuestros días.

La música de la Edad Media se beneficiaba de la variedad de los modos griegos, que son las formas de construir los tetracordos y las escalas partiendo de un sonido dado. A ello contribuían el gusto por la horizontalidad y la melodía. Si la Alta Edad Media se caracteriza por la monodía (podríamos decir que aquí encontramos el nódulo humanista de la Edad Media), la Baja Edad Media se hace acreedora de la polifonía. Si el canto o la palabra se concentra en el unísono en un principio, creando la ilusión de que sólo la palabra del Padre es la importante. Posteriormente se da cabida a otras melodías que versionan ese mismo texto. En ambas la melodía es el elemento primordial de sus construcciones acústicas y las melodías, en una primera etapa, intentan ceñirse a los textos, consiguiéndose de forma esencial con el Canto Gregoriano. En una segunda etapa, las líneas de las melodías, sus arabescos y brillos, con prioridad ocupan la búsqueda musical, como resultado se hacía difícil reconocer sílabas y palabras en los motetes y misas de esta segunda época. Inevitablemente surge una reacción contra una música que oscurece el texto y dificulta el entendimiento de la misma. Primero los Lutheranos y después la Contrarreforma se dan cuenta de que la música se había deshumanizado y responden con la simplificación de las corales en el nuevo rito alemán y con el desbrozamiento del contrapunto de Palestrina y Victoria en Italia y España. Aquella riqueza de modos se simplifica en unos pocos que favorecen las atracciones tonales. Las escala mayor y las menores se erigen en las vías de un nuevo ordenamiento musical. Estas escalas pueden trasladarse mediante la adopción del temperamento a cualquiera de los doce semitonos de la octava. Se busca la verticalidad confluente de los acordes, en donde las cuatro voces



fundamentales que gozan cada una de su propia personalidad y tesitura representan en el plano simbólico la familia y la comunidad humana.

La técnica compositiva, unida a la voluntad de cercanía y comunicación, humaniza la música del S.XVI. El temperamento universaliza la división de la octava, aún a riesgo de caer en una falacia, porque los semitonos no siempre son iguales y varían dependiendo si ascienden o descienden, si son naturales o alterados. Se adopta el temperamento porque simplifica la semántica del sonido (por decirlo de algún modo) a la forma geométrica del dodecaedro.

Mas, paradójicamente, esa misma técnica, al dejar de apoyarse en el fin de la comunicación y la trascendencia en el otro llevará con el tiempo a conformar el prototipo de la deshumanización y la contemporaneidad: el Dodecafonismo y sus últimas consecuencias: el Serialismo Integral.

Después del S.XVI los compositores sienten el reto de la escritura musical e inician un periplo encaminado a plasmar una urdimbre sonora más compacta que exige cambios y avances en la notación. A partir del S.XVIII ya no se dejan ninguna parte sin acabar, como en el caso de los bajos cifrados. Los adornos ya no son un asunto que se confie al buen gusto del intérprete para situarlos y realizarlos, aparecen exhaustivamente escritos como en el caso de algunas partituras de Bach. Los pasajes libres o rubateados tienden a desaparecer. A partir del clasicismo las variables de intensidad, velocidad, ataque, articulación y fraseo podemos encontrarlas en la generalidad de la escritura y su uso se irá incrementando hasta la apoteosis de precisión del S.XX. Una pasión por la exactitud y por no dejar nada a la buena de Dios que culmina con el Serialismo Integral, en donde cada sonido está sujeto a un plan previo de composición: la altura, la velocidad, la duración, la intensidad, el ataque, el fraseo o la articulación de cada sonido obedece a una estrategia compositiva.

Si la técnica servía en el S.XVI para facilitar el entendimiento de los textos y poner límites funcionales a la polifonía, si entonces sirvió para acercar la música a los otros. La técnica con el Dodecafonismo pierde el norte de la comunicación, se utiliza con el fin soberbio de afir-

marse a sí misma, con la pulsión titánica de proclamar su superioridad frente a otros sistemas musicales. Ya no importa trascender, hacerse entender por el otro. Importa la brillantez de la escritura, la organicidad de las estructuras aunque el resultado sea un galimatías.

Los intérpretes aceptan el reto de una nueva escritura musical cada vez más exigente, se encadenan a la esperanza de plasmar con fidelidad unas partituras cada vez más difíciles. A partir del S.XIX el intérprete puede ser comparado con un artista de circo o de feria. Su habilidad manual, el brillo de sus ejecuciones pasa a ser un aspecto prioritario. La consigna es tocar más rápido, con más calidad de ataque y con más sonido que los otros. Si el rubato se desarrolla en el S.XIX y pervive hasta principios del S.XX, como recurso de la fantasía del intérprete, acaba por erradicarse en pos de una interpretación pretendidamente fidedigna. La escrupulosidad, la moderación y la sobriedad son las consignas de la interpretación del S.XX. Con semejantes presupuestos no es de extrañar que la música clásica haya resultado somnifera y aburrida para el gran público. Además la dificultad del repertorio ha alcanzado tales cotas que es raro oír un intérprete que nos dé ideas musicales y emociones humanas al tiempo. Ha resultado más fácil comunicarse con un cantante de Pop o de Jazz que con uno de Ópera, que rara vez llegan a resolver con holgura las exigencias vocales de su partitura.

Si la técnica debiera servir como canal mediante el cual el intérprete acerca la obra al receptor, para muchos ha sido el medio de mostrar su capacidad técnica, el campo en donde exhibir los goznes de sus realizaciones. Esto, que supone una enajenación mecanicista, se produce al desligar el elemento trascendente de la técnica. Lizst se percató de ello, aún siendo el más dotado de los pianistas de su época, e intituló sus estudios: Estudios de Ejecución Trascendental.

El recurso que más se ha visto perjudicado en esta evolución de la interpretación es el de la improvisación, que ha quedado totalmente postergada de los conciertos. Es sintomático que desaparezca de la educación musical esta asignatura que denota el lado más creativo del intérprete, en el que parangonea con el compositor.



Ahora bien el S.XX no sólo es definido por el Dodecafonismo, conclusión extrema de la tradición musical germánica, al que se le puede tender analogías con el vanguardismo poético de Huidobro, que lo mismo que él resulta una antigualla, una curiosidad de algunos creadores taimados que optaron por estéticas extremas. El Dodecafonismo obtiene una respuesta nihilista con John Cage, toda la estructura escénica y social en donde se representa y que sostiene la tradición musical es cuestionada. Pretende hacer música con materiales sociológicos. Si el Dodecafonismo utilizaba el espacio escénico para entonar su galimatías, Cage lo utiliza para cuestionar un espacio que ha permitido la audición del galimatías. Además el Dodecafonismo sobrevive como una de las formas de estructurar materiales que no son estrictamente dodecafónicos. Como técnica de estructuración sigue siendo muy válida y, lo mismo, que el lienzo, el panel o la tabla, permite la técnica del collage en pintura, el Dodecafonismo es capaz de englobar módulos, por diferentes que sean, dentro de una forma unitaria.

Pero la deshumanización no es el único cauce por donde se nos ha entregado la música del S. XX. Fuera de la tradición clásica hemos asistido al florecimiento del Jazz y el Cantejondo. Dos artes en donde es impensable perder el norte de la comunicación. En el Cantejondo se puede cantar con poca voz, se puede bailar sin un cuerpo apolíneo, se puede tocar la guitarra sin grandes despliegues técnicos. Todas estas carencias son permitidas y aceptadas siempre que el artista tenga duende. La falta de duende y cuadratura es impensable y el que no las tenga no merece hacer Cantejondo. En el Jazz sucede otro tanto con el swing o el feeling cubano. En el

Cantejondo y sobre todo en el Jazz la improvisación es un elemento orgánico del discurso, un recurso inseparable de la música. Esta puerta abierta que les supone, tanto al intérprete como al público, la improvisación, argumenta el principio ético de la participación que nos aleja del pecado, para los griegos, de la soberbia. La tradición musical germánica había alcanzado a partir de la segunda mitad del S.XIX cimas de soberbia en las que se jactaba de su supuesta superioridad técnica. Es aquí en donde la téc-

nica se muestra como parapeto y arma que oculta complejos de competitividades primitivas y agresiones contra el otro. Pues, de este modo la técnica se hace acreedora de la objetividad, de la fantasía de objetividad, que consiste en la hipotética capacidad que podría tener un sistema de imponerse sobre los otros.

A mediados del S.XX ya se veía que los excesos de una tradición musical llevaban al hastío y a un callejón sin salida. Se constata que no es suficiente el sistema musical de una tradición y se fortalecen los lazos con otras tradiciones que ya se habían entablado desde el Impresionismo. Se han producido con rapidez vertiginosa la sucesión de Ismos. No se considera anticuada la Música Tonal, más avanzada la Música Dodecafónica ni un poco más retrógrado el Impresionismo.

Las ideas que alumbraron las primeras vanguardias artísticas de nuestro siglo, como el suprematismo de Malevich, el dadaísmo de Tzara o los gestos artísticos de Duchamp con los ready-mades, se encuentran manifiestas o latentes en las obras de un grupo de compositores que comienzan a entregar su obrar a partir de la década de los cincuenta. Son compositores que se ven influidos por lo que se puede llamar el efecto Duchamp, capitaneados por John Cage, entre los que Canarias tiene la fortuna de haber dado a la luz a uno de sus representantes más importantes: Juan Hidalgo (1927).

Para los que la experiencia compositiva excede los límites de lo estrictamente musical, en la que confluyen la historia y la sociología, desde la que se pueden tender lazos con otras disciplinas artísticas y reivindicar la experiencia humana como índice de la propia experiencia musical. Ejemplo de esto es *El tren* de John Cage. Varias preguntas parecen gravitar de la obra de John Cage: ¿Hay sitio para el hombre en el titanicismo sonoro de nuestra tradición? ¿Qué sentido tiene la experiencia humana, los detritus, las ciudades con sus sirenas y selvas de ruidos? Y es que, en verdad, parecen estar más cerca de la medida del hombre la Música Concreta y la Música Aleatoria que los resabios retóricos de los epígonos del romanticismo.

Es entonces cuando surge un nuevo humanismo contemporáneo que se hace eco de toda la herencia musical, no sólo de occidente sino de la humanidad. Desde esta perspectiva sin prejuicios hacia otras tendencias se sitúa Messian, que elabora un sistema propio recolectando fuentes sonoras de sus estudios del canto

de los pájaros, la Música de Indonesia, elaborando un sistema propio de escalas y tomando algunos elementos del Dodecafonismo que adapta a su necesidad de expresión mística y panteísta.

Si el Neoclasicismo ya había reaccionado contra la deshumanización que suponía el Dodecafonismo y las vaguedades inasibles del Impresionismo más radical, también hay que reconocer que responde con los planteamientos convencionales de una técnica generalizada. El proceso clásico por el que se selecciona lo mejor y lo más efectivo acaba por igualar y olvida la necesidad psicológica de singularización.

En el ámbito literario, Lezama Lima construye una medusa de analogías culturales, une el *I Ching*, *El Libro de Los Muertos*, Paul Valery, Mallarmé, Góngora y un largo etc... Octavio Paz tiende un puente con oriente e integra en su poética, entre otras, las tradiciones de dos potencias tradicionalmente enfrentadas, como la inglesa y la francesa.

Dentro de los límites de la música, Javier Darías fue tocado de lleno por aquello que se ha definido como el efecto Duchamp, que ha involucrado todas las formas artísticas, incluyendo la vida misma como tal, remitiéndolas a su puro concepto, iniciando de esta manera un camino, hoy ya muy transitado, de autoreflexión del arte. A este respecto, Darías, lejos de seguir el mero dictado de la moda o de subirse al carro de la reacción al uso, prefirió la vía de la profundización en sí mismo hasta dar con su propia originalidad a partir de múltiples saberes -científicos, musicales, plásticos, representativos, psicoacústicos y sociales- que le otorgan consistencia y razón de ser a su actividad; siendo su fin último la comunicación con el otro a través de una belleza significativa. Las tendencias pasan, pero las técnicas que en ella se han generado permanecen, dice Darías; en pocas palabras nos habla de la necesidad formal de la técnica, herramienta que facilita los canales de la comunicación, pero que como tal debe estar siempre al servicio de una belleza significativa.

Desde esta perspectiva sin prejuicios hacia otras tendencias y culturas observamos cómo se sitúan algunos compositores contemporáneos. Esta heterodoxia les da la flexibilidad para encontrar su propio lenguaje y aquilatarlo hacia su propio clacisismo. Un nuevo humanismo desde el que parece situarse el enfoque del S.XXI.