

ASPECTOS DEL XV CURSO INTERNACIONAL DE NUEVA MUSICA, PATROCINADO POR EL KRANICHSTEINER MUSIKINSTITUT EN DARMSTADT

P O R

Leni Alexander

En los Cursos Internacionales de Nueva Música que se desarrollan cada año en Darmstadt encuentran hoy día su síntesis los principales pensamientos musicales contemporáneos. En el número anterior de la Revista Musical Chilena pudimos apreciar una información muy completa e interesante sobre los cursos del año 1959. Aquellos fueron más tumultuosos, y se desarrollaron en un ambiente bastante más agresivo que los de este año, pues, en esta ocasión, las divergencias éticas que dividían algunos grupos de compositores tuvieron como consecuencia que varios de ellos se abstuvieron de venir. El ambiente fue así más pacífico y plácido, pero no por ello menos interesante. Tampoco hubieron esta vez discusiones públicas ni polémicas. Pierre Boulez, en particular, se había opuesto a ellas, insistiendo, al empezar su ciclo de conferencias, que no se hiciesen preguntas tendenciosas y advirtiéndole que él no las contestaría.

Las conferencias de Pierre Boulez llevaban por título "Como se piensa la música de hoy", y fueron las más importantes del curso. Su idea era subdividirlas en 6 grupos:

- I. Consideraciones generales;
- II. Técnica musical;
- III. Forma;
- IV. Notación e interpretación;
- V. Estética y poética, y
- VI. Síntesis y porvenir.

Sin embargo, y por culpa de la gran cantidad de material a abarcar, no le fue posible tratar más que los cuatro primeros temas. Para la verdadera comprensión de las conferencias, los asistentes tenían que estar muy familiarizados con su música de la cual, en cierto modo, aquellas eran explicación. Boulez empleaba términos musicales y lingüísticos completamente nuevos y subrayó la necesidad de estos nuevos vocablos, porque la

nomenclatura tradicional ya no alcanza a denominar muchos de los elementos de la música nueva.

Los comentarios de Boulez eran el reflejo de un pensamiento musical completamente desconectado de toda tradición. Explicaba con gran claridad los problemas de las proporciones de las formas entre sí, de la nueva notación y de la interpretación, y consiguió darnos un cuadro completo de las posibilidades del material musical tal como él lo emplea. Su estética se basa en la consecución de un equilibrio entre los elementos positivos y negativos del material. Para dar un cuadro completo de la materia que Boulez abarcó en las 18 horas total de las conferencias, habría que entrar en detalles que no nos permite la falta de espacio. El año próximo, estos seminarios serán publicados en forma de libro.

Paralelamente a estos temas, Boulez dio un seminario sobre el empleo del arpa en la orquesta moderna, mostrando todas sus posibilidades e ilustrándolas con obras propias y de Mauricio Kagel.

Stefan Wolpe, compositor alemán residente en Nueva York, dio una conferencia sobre proporciones, tomando como modelo sus "Enactments for three pianos", que fueron ejecutados por los tres hermanos Kontarsky. Durante la conferencia, mostró el problema de la unidad más chica, en conexión con la más grande y viceversa, y el desarrollo que se produce entre estos dos elementos y su relación en la estructura de su propia obra.

Luigi Nono dio dos conferencias: "Texto-Música-Canto", tocando ejemplos de sus obras "Il canto sospeso" y "Cori di Didone", pero se apartó algo del tema para ocuparse principalmente de la decadencia de los compositores de hoy. Refiriéndose, aunque sin mencionar nombres, a Cage y Stockhausen, les reprochó el hacer música "desnaturalizada".

Aunque había sido anunciada una conferencia de Karlheinz Stockhausen (tenía que hablar sobre "formas múltiples"), no asistió, dada la división de criterios mencionada más arriba, en su lugar, Heinz Klaus Metzger —maravilloso traductor al alemán de las conferencias de Boulez— leyó una carta suya, un testimonio escrito en forma muy poética sobre la libertad del compositor que sigue, dentro de su composición, la disciplina que él mismo se ha impuesto, y subrayando que cada disciplina individual vale para cada compositor individualmente.

No me fue posible asistir a las conferencias de Mauricio Kagel sobre el empleo de la palabra y de la voz, de Henri Pousseur sobre el problema de la expresión, ni de György Ligeti sobre música electrónica porque muchos seminarios tenían lugar al mismo tiempo.

Asistí a los de Bruno Maderna sobre dirección de orquesta y análisis de composiciones. Maderna, uno de los compositores y directores más significativos de Europa, es capaz de analizar una obra sin prejuicios, y en esto se diferencia de muchos compositores, para los cuales tienen valor únicamente las obras de una cierta tendencia o notación musical. Fueron analizadas obras de los compositores asistentes a los cursos. Eran, en gran parte, obras escritas en notación gráfica, y se discutió el problema de la legibilidad para el intérprete, puesto que éste asume, en ciertos momentos, la responsabilidad del compositor. En esta música existen pocas veces tonos fijados. El compositor determina solamente la duración, el timbre, la dinámica y el registro, y, si se trata de música para piano, si hay que usar el teclado, el arpa o la caja armónica del instrumento. Los seminarios de dirección de orquesta, no pudo realizarlos Maderna como lo había previsto, porque el conjunto instrumental con el cual los asistentes hubiesen tenido que trabajar no pudo venir.

Los reemplazó por la audición de cintas magnéticas de obras contemporáneas (entre ellas las variaciones op. 31 de Schönberg, el concierto para nueve instrumentos op. 24 de Webern, los Kontrapunkte de Stockhausen, el "Lulu" de Alban Berg) de las cuales tocaba tres diferentes versiones, cada una dirigida por un director distinto. Mostraba con estos ejemplos las distintas posibilidades de interpretación y modo práctico de dirigir.

Fue ofrecido en Darmstadt un ciclo de conciertos de cámara y sinfónicos. El primer concierto de cámara comenzó con los "Enactments for three pianos", de Stefan Wolpe, ya comentados más arriba. Siguió una sonata para oboe y piano del compositor yugoeslavo Milko Kelemen, la obra más madura de este compositor, en la cual elimina por completo los elementos folklóricos y se aleja del estilo neoclásico. De Makoto Moroi, compositor japonés, oímos la "Cantata de cámara en siete movimientos "La noche de los tres ojos", para recitador, coro masculino, ondas Martenot, celesta y percusión. El texto, poesía del poeta Tatsuji Ishihara, fue lo que más nos hizo pensar en una obra oriental, pues Moroi se expresa en un estilo dodecafónico libre. Tiene un gran sentido del uso de la palabra, pero no agota las posibilidades de la percusión (tocada por tres ejecutantes), y abusa de las ondas Martenot que, si no se usan con discreción, se vuelven penetrantes y monótonas. La obra más nueva y "revolucionaria" de este concierto fue el "Tasso-Concetti", de Hans Otte, que se tocó en dos realizaciones. La obra está escrita para soprano, flauta, piano y percusión, sobre texto de los "liriche" de Torcuato Tasso. La pieza

está compuesta en la denominada "forma abierta", es decir, están determinados separadamente los elementos sonoros y de tiempo, y las innumerables posibilidades de sus combinaciones quedan a la elección del intérprete.

El director de orquesta (en este caso el propio compositor) fija las "reglas del juego" cada vez. Desgraciadamente, los elementos musicales de la composición no tenían bastante peso y consistencia propios para mantener el interés durante las dos realizaciones que oí.

Un caso similar se produce con el "Répons pour sept musiciens", de Henri Pousseur, que fue ejecutado en el segundo concierto de cámara. Únicamente que en este caso la elección del material era mucho más compleja, y las "reglas del juego" más complicadas. Pousseur explica de la siguiente forma el procedimiento empleado:

"Nada en la forma está predeterminado; por ello es imposible también una partitura general. Los músicos disponen de un material gráfico movable, en parte indeterminado, pero ceñido a unas funciones precisas, y están en condiciones de contestar o responder ("répons") con sentido musical en todas las coyunturas en las cuales les coloca la casualidad".

La idea de esta nueva forma de música de cámara, que tanto depende de la fantasía y habilidad del intérprete, es una reacción y contrapeso contra el virtuosismo y el perfeccionismo que, en nuestra época, amenaza con producir una esterilidad de la ejecución que no existía en los tiempos del bajo cifrado, donde cada interpretación era un acto vivo y creador. Si realmente por este medio se consigue la completa realización creadora del intérprete, donde su sensibilidad e inteligencia juegan un papel primordial, esta música es un gran paso que nos llega fuera de los límites impuestos a los ejecutantes.

El resto del segundo concierto de cámara estuvo a cargo del cuarteto Julliard, que tocó, con inverosímil perfección, el Cuarto Cuarteto de Schönberg, op. 37, el Cuarteto de Humphrey Searle (una obra seca, constructiva) y el segundo Cuarteto de cuerdas de Elliott Carter, en seis movimientos, una de las obras más bellas de este compositor americano, escrita en estilo serial, muy inteligentemente aplicado y con un gran lirismo.

El tercer concierto de cámara fue el más interesante, tanto por el programa como por su realización. Comenzó con los "Six épigraphes

antiques pour piano à quatre mains" de Claude Debussy, tocados por los hermanos Kontarsky. Como la obra no fue ejecutada en un piano, como lo pide el compositor, sino en dos, faltó a los pianistas algo de esta unidad que caracteriza precisamente todas sus ejecuciones. Esta composición, que data del año 1915, es el comienzo de una línea cuya natural continuación es Webern y Boulez. Uno lo siente fuertemente oyendo las "Tres piezas para violoncello y piano", de Webern (cuya interpretación fue la más perfecta de todos los conciertos) y, más aún, con las "Trois structures pour deux pianos", de Pierre Boulez, ya comentadas en otra ocasión. El rasgo común a estos tres compositores es su lirismo, llevado a un alto grado de abstracción, y la lógica implacable de su línea ascendente, en la cual cada elemento es natural consecuencia de lo que le precede.

De distinto punto de vista hay que mirar el "Epitaphium" (1959) y el "Double Canon" (1959), de Igor Strawinsky. La primera obra fue escrita en memoria del Príncipe Egon Max de Fürstenberg, gran mecenas, creador y organizador de los festivales anuales de Donaueschingen. La segunda está dedicada a la muerte del pintor Raoul Dufy. Ambas están escritas en estilo serial, de una transparencia y simplicidad ejemplares, y consiguen en un mínimo de duración (tres y cuatro minutos, respectivamente) un máximo de expresión. Strawinsky hace alarde de su capacidad de usar una técnica con toda rigidez sin dejarse inhibir por ella.

El estreno de este concierto fueron las "Dimensioni II, 1960", de Bruno Maderna, música electrónica de dos canales (para reproducción estereofónica), sin duda, la obra de música electrónica más original que oí, que difiere de todas las que hasta ahora puede escucharse en los distintos festivales. Su elemento principal es la voz humana que es utilizada en vez de objetos sonoros instrumentales, igual que Maderna lo hizo anteriormente en sus "Due Dimensioni 1952" y sus "Due Dimensioni 1958". Lo que le interesa a Maderna es la confrontación del elemento instrumental (o, en este caso, la voz humana) con elementos sonoros electrónicos. Para la voz, él ha compuesto treinta sílabas distintas, o sea, palabras cortas de una sílaba, pero que no forman parte de ningún idioma. Estas varían en función de la altura, dinámica y duración, y, en gran parte, de unas escalas de risas distintas.

La parte electrónica está constituida por un crescendo y decrescendo del objeto sonoro electrónico, usado menos como parte solista que como acompañamiento de la voz, y elaborada con unas combinaciones

de sonidos hasta ahora no oídas y que se alejan de las reminiscencias de ruidos naturalistas que tanto se oyen en las obras de música electrónica.

El acontecimiento más importante fue quizá el concierto de la orquesta del "Südwestfunk" Baden-Baden, en el cual Pierre Boulez dirigió su obra "Pli selon Pli", portrait de Mallarmé, que había sido estrenada en Colonia en los festivales de la SIMC, aumentada esta vez en un movimiento más. "Portrait de Mallarmé" está destinado a alcanzar, con el tiempo, un número de seis improvisaciones, que Boulez describe de la siguiente forma:

"Se emplean aquí estados distintos de la improvisación: posibles
" versiones según una elección libre; versiones fijas con interferen-
" cias de improvisaciones; versiones polivalentes con resoluciones
" probables; versiones obtenidas por traslación. Un homenaje a la
" sombra de Mallarmé".