

El músico compositor y el proceso creativo

*La búsqueda de nuevos principios de organización
en la música del siglo XX*

*Flora Elizondo**

Introducción

El término “*creatividad*” abarca variados y diversos ámbitos. Algunos autores lo han planteado como la capacidad de dar vida a algo inexistente; para otros es una forma de pensar divergente o la capacidad de resolver problemas. La composición musical, como proceso de organización novedosa de los sonidos, obviamente requiere de creatividad. Algunos autores como Guilford (1957) han insistido en que la creatividad, al igual que la inteligencia, consiste en una serie de factores muy diversos. Algunos de los factores mencionados por Guilford y que resultan importantes para la actividad artística son la fluidez, la flexibilidad, la originalidad y el sentido crítico. También mencionan otras caracte-

rísticas como una marcada tendencia al pensamiento divergente, capacidad inventiva y comportamiento caprichoso.

La creatividad en general y, muy particularmente, la creatividad artística, ha sido poco estudiada por la psicología. Uno de los investigadores que más se ha interesado por este tema es, sin duda, Howard Gardner, investigador del Proyecto Cero de la Universidad de Harvard. Gardner ha estudiado los procesos humanos creativos desde la perspectiva de la psicología cognitiva y ha hecho valiosos aportes, sentando las bases para las investigaciones sistemáticas en este campo.

En su libro *ARTE, MENTE Y CEREBRO*, (1982) Gardner hace una presentación de los primeros resultados de sus estudios en este

*

campo. Particularmente interesante para el tema que nos ocupa es un ensayo que incluye Gardner al final de su libro llamado LAS COMPOSICIONES DE LA MENTE DE MOZART. Gardner parte de una reflexión que hace este músico en una de sus cartas sobre su proceso de creación musical:

“Todo esto me enciende el alma, y siempre que no se me distraiga, mi tema se va agrandando, se torna metódico y delineado, y la totalidad, aunque sea larga, aparece casi completa y terminada en mi mente, de tal modo que puedo inspeccionarla, como a una buena pintura o una estatua hermosa, de una sola ojeada. En mi imaginación, no escucho las partes en forma sucesiva sino que las oigo, por así decirlo, todas a la vez (gleich alles zusammen), ¡No puedo expresar cuán delicioso es esto!” (Gardner, citado en Ghiselin, pág. 45)

Para describir la actividad creativa de Mozart, Gardner toma como punto de partida el concepto de “*esquema general*”, esto es que antes de iniciar su trabajo el compositor ya cuenta con una representación mental abstracta de cómo debe ser la obra. Gardner compara el proceso de composición de una obra con otro tipo de actividades más cotidianas como el escribir una carta o planear una cena. Ya sea que hablemos de un esquema para escribir una carta, para planear una cena o para hacer una obra de arte, este esquema que propone Gardner, debe ser lo suficientemente general y abstracto como para ser aplicable a muchas cartas, cenas y obras artísticas.

En música, pensemos por ejemplo en la *forma sonata*, un esquema de composición utilizado en la música occidental durante siglos. Este esquema se encuentra en todas partes: en los conciertos para solista y or-

questa, en las sinfonías, en las obras para instrumentos solos o en grupos, en las oberturas, etc. Algunos elementos de la forma sonata son relativamente inflexibles, como son la existencia de tres secciones claramente definidas, el orden de presentación de los temas, la relación armónica entre las tonalidades empleadas, etc. Otros elementos, en cambio, son bastante flexibles, como el escogimiento de los temas y la forma en que se elaboran, que es precisamente lo que distingue cada obra musical. Mozart vivió en una época en que las reglas de la composición estaban claramente definidas y estos esquemas eran bastante restrictivos. Por esta razón, cuando Mozart se decidía a escribir una sinfonía gran parte de las decisiones importantes ya estaban tomadas.

Sin embargo, los esquemas tradicionales que sirvieron de fundamento para la creatividad de un Mozart ya no son válidos actualmente. Los artistas del siglo XX han enfrentado una realidad muy diferente, caracterizada por el cambio, por la búsqueda, por el rompimiento con todo aquello que impone límites a la inspiración. En el caso de los compositores de música culta, esto significa romper con los esquemas como el de la “*forma sonata*” para componer sin reglas, como en el caso de la música aleatoria, o bien, con otras reglas basadas en otros principios, como en el caso del serialismo o dodecafonismo.

Considero que este ha sido precisamente uno de los grandes retos que han enfrentado los músicos contemporáneos y hacia lo que se ha enfocado, en gran medida, su caudal creativo. Así que este será el punto de partida para estudiar el proceso creativo del músico contemporáneo. Del libro COMPOSERS ON MUSIC de Josiah Fisk se han seleccionado cinco destacados compositores contemporáneos, representantes de algunas

de las principales tendencias musicales del siglo XX. Como a Gardner, se me ofrece la posibilidad de leer en estos textos más allá de lo escrito, acompañando a los compositores en su búsqueda de un esquema general de composición y detectando algunos de los principios que han regido su producción artística.

Ellos son:

1. Carlos Chávez (1899-1978)
México
2. Oliver Messiaen (1908-1992)
Francia
3. John Cage (1912-1992)
Estados Unidos
4. Toru Takemitsu (1930-1996)
Japón
5. Sofia Gubaidulina (1931)
Unión Soviética

Como se puede observar entre ellos existe una gran diversidad en cuanto a ubicación geográfica e histórica, contexto sociocultural y género que promete una gran riqueza de pensamiento en cuanto al tema en estudio.

¿Qué dicen los compositores?

Una de las consignas en el arte de la época moderna ha sido la experimentación, esto es *“trabajar sin reglas para luego encontrar las reglas de lo que se ha hecho”* (Appignanesi, p.50). En los textos revisados se encuentra que hay coincidencia entre los compositores en este aspecto, particularmente en lo referente a la necesidad de buscar nuevos principios para su música y lo obsoleto de las reglas de composición tradicionales de la música europea.

En 1933 Carlos Chávez en un ensayo titulado LA MÚSICA DE MÉXICO, se rebela contra la enseñanza académica, que *“hace creer que música es Bach o Beethoven”*. Denuncia su gran preocupación por el futuro de la música en su país. *“... los músicos profesionales continuarán sus cursos de composición de nueve años, enseñando a nuestra juventud las reglas de los conservatorios franceses y alemanes”*. Así, sigue diciendo, *“irán destruyendo en la juventud toda fuerza nativa, aniquilando toda expresión de las cualidades naturales que son peculiares a esta raza y a este país”*. (Fisk, p.339)

En EL FUTURO DE LA MÚSICA: CREDO, escrito en 1937 por John Cage se señala que:

“Los métodos actuales de escribir música, principalmente aquellos que emplean armonía y su relación a [sic] grados específicos en el campo del sonido, serán inadecuados para el compositor que debe enfrentarse con la gama total de sonido... El principio de forma será nuestra única conexión con el pasado. Sin embargo la gran forma del futuro no será como era en el pasado; en un tiempo la fuga y en otro la sonata, estarán relacionadas a esta tanto como ellas se relacionan entresí...”(Op. cit . pp. 380-381)

Olivier Messiaen en TÉCNICA DE MI LENGUAJE MUSICAL (1944) dice al respecto:

“No debemos rechazar las viejas reglas de la armonía y de la forma; recordémoslas constantemente, ya sea para obedecerlas, o para aumentarlas, o para agregarles otras todavía más antiguas (como las del canto llano y la rítmica Hindú) y otras más recientes (como las sugeridas por Debussy y toda la música contemporánea).” (Op. cit. p. 364)

Escuchemos a Toru Takemitsu en “El diario de un compositor” (1962):

“Deseo liberar a los sonidos de las trilladas reglas de la música, reglas que a su vez están asfixiadas por fórmulas y cálculos. Quiero darle a los sonidos la libertad para respirar.” Y más adelante agrega: “La técnica de construir sonidos a través de fórmulas matemáticas es trivial. Si la música consistiera solo de inventar y construir sonidos yo podría dejar de ser compositor.” (op. cit. pp. 455-456)

Sofía Gubaidulina, por su parte, manifiesta en una entrevista en 1991:

“Hay un tiempo para cosechar los frutos, otro para plantar la semilla y otro para preparar el terreno. Nuestro siglo ha confrontado el problema de cómo preparar el terreno para nuevas plantaciones. En esta fase de preparación, el terreno tiene que ser nivelado y reducido a una misma densidad... Hemos disuelto las estructuras sónicas usadas por tanto tiempo y hemos descendido en una nueva profundidad, y ahora nos encontramos en un espacio totalmente oscuro y desconocido.” (op. cit. pp. 461-462)

Es interesante observar que todos ellos abordan la misma problemática aunque cada uno desde su propia perspectiva. Ya en las primeras décadas del siglo Carlos Chávez



manifiesta una preocupación por el futuro de la música mexicana si los músicos siguen apegados a las reglas de composición europeas y desconociendo sus propias raíces. En 1937 John Cage, músico de gran visión, lanza su Credo que hoy en día se considera una profecía cumplida en muchos de sus aspectos. Sin embargo ¿qué sucede con la *forma del futuro* que menciona Cage? Más de medio siglo después Gubaidulina afirma que todavía nos encontramos “...en un espacio totalmente oscuro y desconocido.” Messiaen no propone desechar las viejas reglas; estas deben ser la base para nuevas experimentaciones con propuestas musicales

otros principios de organización. Toru Takemitsu, por su parte, afirma que si tuviera que componer ajustándose a reglas matemáticas dejaría de ser compositor y proclama que desea *“liberar a los sonidos de reglas y darles la libertad para respirar.”* ¡Hermosa metáfora!

Así se hace evidente esta gran preocupación que manifiestan los compositores del siglo XX: las reglas del pasado ya no sirven, las formas tradicionales de la música europea están superadas. Es el momento de componer de otra manera y buscar esa forma del futuro que menciona Cage, pero ¿por dónde va a empezar? Es necesario experimentar pero ya el músico no cuenta con reglas o categorías por las cuales juzgar la experimentación. Por lo tanto, es la misma obra de arte la que debe buscar esas reglas o categorías que la legitimen como tal. Tres grandes temas sobresalen en los escritos revisados y son los que se desarrollarán a continuación.

1. Libertad

El artista contemporáneo ha exigido su derecho a ser libre para buscar nuevos principios, ya sea desechando, reformando o ampliando lo existente; libre para pensar a su propia manera y libre para buscar la verdad donde cada uno cree que puede encontrarla.

En Carlos Chávez este principio de libertad se manifiesta como el derecho y, a la vez, el deber de todo artista de nutrirse de sus propias raíces y de crear de acuerdo con las necesidades espirituales de su pueblo. En el ensayo mencionado anteriormente, Chávez analiza los múltiples factores políticos que han influido en el pasado para que en México no se desarrolle un verdadero nacionalismo. Sin embargo, considera que ha llegado el mo-

mento de reconocer todas las manifestaciones culturales del país, la indígena, la española y la mestiza y fundirlas en una sola que refleje el alma nacional.

Chávez estaba convencido de que el futuro de su música, y el futuro de la música de los compositores latinoamericanos, no residía en la imitación servil de modelos europeos, sino en buscar la esencia misma de la música de su propio país. *“Las dos riquezas de un país, la económica y la cultural, deben ser propias. Tan malo es vivir de dinero prestado como vivir de cultura prestada.”* (citado en Aretz, p. 156).

Para Takemitsu, el compositor debe ser libre y su música no debe estar sujeta a reglas preestablecidas. Componer no se trata de trabajar con fórmulas matemáticas o inventar métodos:

“La composición debe ser algo que tenga vida, que sea el resultado de la interacción turbulenta del compositor con la realidad. Para el compositor, la realidad no es más que sonidos. Y para que los sonidos tengan vida, deben reverberar a través del compositor, convirtiéndose en uno solo con él”. (Op. cit. p. 456)

Insiste en que la música no se construye, se descubre: *“Yo quiero cincelar el exceso de sonido para finalmente aprehender el único sonido esencial.”* (Op. cit. p. 456) Manifiesta que los sonidos deben ser libres: *“Cuando los sonidos están poseídos por ideas en vez de tener su propia identidad la música sufre.”* (Op. cit. p. 455) De su profesión de compositor dice: *“Como compositor, y no inventor, no necesito patentes.”* (Op. cit. p. 456). Con esto se refiere a que no le preocupa si las cosas que él piensa ya han sido pensadas por otros anteriormente; de lo único

asegurarse es de que lo esté haciendo a su propia manera. En este sentido también hay implícito un sentido de libertad: libertad porque no está obligado a pensar solo cosas originales, porque puede tomar prestadas las ideas de otros y porque puede pensar y trabajar esas ideas a su propia manera.

Messian requiere ante todo de libertad para experimentar como lo demuestra en su música. Compone con *modi*, escalas musicales de 6 a 10 grados y de estructura determinada; con este material explota al máximo las cualidades de altura, duración, intensidad y timbre del sonido. En una charla en Amsterdam en 1971 manifestó lo siguiente:

“La libertad es una necesidad para los artistas. Debemos entenderla en su más amplio sentido. La libertad de la que hablo nada tiene que ver con fantasía, desorden, revolución o indiferencia. Es una libertad constructiva, a la que se llega a través del autocontrol, el respeto por los demás, un sentido de admiración por la creación, meditación en el misterio y en la búsqueda de la verdad. Esta maravillosa libertad presagia la libertad del cielo.” (op. cit. p. 367)



Para Messian la música debe ser, ante todo, una expresión de los sentimientos:

“Aspiro a una música que...sea una nueva savia, un nuevo gesto, un aroma desconocido, un pájaro en eterno crecimiento...; una música que simbolice el fin de los tiempos, la omnipresencia, los cuerpos transfigurados, los secretos divinos y sobrenaturales, un arco iris teológico.” (Historia de la música, p. 445)

Cage es, sin duda, el más radicalmente vanguardista de los cinco compositores. Entre sus técnicas innovadoras están la utilización del azar en sus composiciones y la construcción de piezas completas a partir de ruidos ambientales, textos e instrumentos preparados. Cage expresó con frecuencia su falta de interés por saber si sus trabajos eran considerados buenos o malos, así como por

las preferencias del público. El siguiente párrafo refleja muy bien su actitud frente a todo lo que significara una limitación a su libertad:

“Después de estudiar por dos años con Schoenberg este dijo, ‘Si quieres escribir música debes tener un sentido de la armonía.’ Yo le expliqué que no tenía un

un sentido de la armonía. Entonces me dijo que siempre me encontraría con ese obstáculo, que sería como si me topara con una pared insalvable. Yo contesté: “En ese caso dedicaré el resto de mi vida a golpear mi cabeza contra esa pared.” (Fisk. p. 386)

Sofía Gubaidulina vivió durante su infancia los terrores del stalinismo. Como compositora de obras con características espirituales y religiosas debió enfrentar serios obstáculos en su país. De ahí que no es de extrañar que el tema de la libertad no sea abordado directamente en sus escritos. Sin embargo, sí hace una hermosa alusión a la vida del artista:

“La vida del artista es mucho más complicada de lo que la gente piensa. La necesidad de ser radical se manifiesta externamente en algunas ocasiones pero en otras no. Esta aspiración por el progreso no puede verse reflejada en todas las fases del proceso creativo, en cada fragmento del trabajo del artista. Vas hacia delante siguiendo tu propio camino y no siempre puedes mirar a los picos más altos.” (Op. cit. p. 463)

Con esto hace referencia a que en la vida de un artista hay momentos de gran creatividad en que se hacen grandes progresos pero hay otros en que no. Caminar el propio sendero haciendo las cosas con autenticidad parece ser una forma de entender la libertad en esta compositora.

Como ella agrega:

“Debemos escuchar a todos y no obedecer a nadie.” (Op. cit. p. 463)

2. Tradición

La tradición es, en la mayoría de los autores, una fuente importante para nutrirse como artistas pero, también, para proveer ese esquema general o nuevas estructuras de composición. Buscar en las propias tradiciones es una forma de reconocimiento de lo que somos, un volver hacia adentro y una valoración de la propia interioridad.

Carlos Chávez y Toru Takemitsu son representantes de una tendencia entre los compositores contemporáneos por rescatar y revalorizar sus propias tradiciones culturales. Para estos dos compositores, el conocimiento de la propia tradición es muy importante, por tanto, el gran reto ha consistido en cómo reconciliar la tradición musical europea con su propia tradición cultural.

Para Carlos Chávez, la creación artística debe estar sustentada en el conocimiento de la propia historia y en el apego a la tradición. La tradición es *“la esencia de la conciencia de un país a través de su pasado”* y, por lo tanto, *“fuente viva de conocimiento y de carácter”*. (Op. cit. p. 339) Para Chávez un compositor artista es aquel que reconoce su propia tradición, se satura con ella y, a la vez, reconoce la tradición de la música europea en tanto es una manifestación de la cultura universal, buscando en sus fuentes originales y no mediante el academicismo de los conservatorios europeos:

“Los músicos de México deben conocer la tradición de su país pues hasta entonces su música no será mexicana y continuarán diciendo que debemos continuar en la tradición europea y que la tradición mexicana no existe.” (Op. cit. p. 339)

Chávez hablaba desde su propio contexto mexicano en una época en que se valoraba lo europeo en detrimento de lo propio. Su lucha es por darle a su pueblo una identidad por medio de la música y por hacerla accesible a todos los mexicanos. La música no puede, ni debe, estar aislada de las otras manifestaciones culturales y sociales del pueblo:

“...nosotros los músicos debemos forjarnos a través del trabajo; debemos hacer un arte que sea para todos, no solamente encerrado entre las cuatro paredes de una sala de concierto.” (Op. cit. p. 340)

En la tradición de los antiguos mexicanos encuentra una forma artística que integra la música con otras artes, como el ballet y el teatro. Aquí se esboza lo que se podría considerar un esquema general para sus composiciones:

“Debemos tender hacia los espectáculos de música, teatro y ballet, tal y como acostrumbraban nuestros ancestros mexicanos, ...espectáculos que sinteticen y fundan en una sola, el alma y la conciencia nacionales.” (Op. cit. p. 340)

Takemitsu, producto de dos grandes tradiciones culturales, la japonesa y la europea, reconoce que ambas influencias son importantes y que lo enriquecen como artista. Como él mismo ha señalado, su música busca una fusión entre el este y el oeste: *“...Negar lo europeo que hay en mí es negarme a mí mismo. En esta acción el valor de la música tradicional japonesa también se pierde.”* (Op. cit. p. 459) En Takemitsu la tradición europea se presenta como un elemento posibilitador para valorar y apreciar su propia cultura oriental.

Es interesante hacer notar que Takemitsu manifiesta su agradecimiento a John Cage por haberle hecho reconocer el valor de su

propia tradición oriental ya que, según él, *“por muchos años luché por evitar ser japonés.”* (Op. cit. p. 457) Cage, a su vez, fue muy influenciado por la filosofía Zen, de ahí que entre ambos se dio una gran compatibilidad:

“Ciertamente hay brechas entre las tradiciones del este y del oeste pero al estudiar sobre la música de cada uno y aprender sobre la música de cada uno, estamos, juntos, comenzando a diseñar un “huevo universal” de comunicación entre culturas.” (Op. cit. p. 457)

La posición de Takemitsu trasciende el nacionalismo para convertirse en un artista universal:

“Todos debemos luchar por un mundo ideal, y para ello debemos encontrar lo que es auténtico en nosotros mismos, nuestras cualidades particulares, y expresarlo en un estilo universal.” (Op. cit. p. 458)

En cuanto a la misión del artista expresa:

“El artista, debe servir de puente para que la humanidad logre este mundo ideal y debe estar muy consciente de su tarea.” (Op. cit. p. 458)

Cada artista se propone una misión trascendental en la vida. Así como Chávez busca devolverle al pueblo mexicano su identidad, Takemitsu sueña con un mundo ideal en que se pueda dar una verdadera comunicación entre culturas. Es hermosa la idea de que el arte sea un “huevo universal de comunicación” y nos muestra un principio importante para la construcción musical en este compositor.

En Sofía Gubaidulina, así como también en Olivier Messiaen, encontramos una

valoración de las tradiciones de tipo religioso aunque con diferente connotación en cada uno de ellos. Gubaidulina considera que las ideas religiosas son las raíces de nuestra existencia,

"...Pienso en lo sagrado como en una categoría ética, pero la idea de religión como en una idea de comunicación."

(op. cit. p. 461) Señala que la música, al igual que la religión, busca enlazar elementos diferentes entre sí y llevarlos a un punto fundamental de apoy, "... Religión, de la raíz latina religare o reconectar significa el restablecimiento

de la comunicación. Enlazar elementos distintos entre sí y conducirlos de vuelta hacia un centro, es una idea característicamente musical y también una idea existencialmente trágica que representa la esencia del mundo espiritual. Todo ser humano siente la necesidad de reconectar, y el arte es una forma de expresar esta necesidad." (op. cit. p. 461)

Más adelante agrega:

"Una de las características de nuestro tiempo es el haber escogido la vía de la "interioridad" con

una determinada terminación que era desconocida en el pasado. La exploración de lo interno y lo íntimo a través del psicoanálisis es una demostración obvia de esta tendencia. Para poder penetrar en nuestra vida interior es necesario descubrir nuestra espiritualidad." (op. cit. p. 461)



Página manuscrita de CRONOCROMIA de Oliver Messiaen, extraída de Épode (sexta parte de la obra). Fotografía de A. Leduc, editor.

La propuesta artística de esta compositorra es hacia una forma musical que contribuya a la exploración de nuestra interioridad y al restablecimiento de la comunicación con nosotros mismos.

Messiaen fue organista de la Iglesia de la Trinidad, en París, desde 1930 hasta su muerte. Siendo un ferviente católico, los sentimientos religiosos y la tradición musical de la liturgia católica tuvieron una influencia decisiva en sus composiciones. Messiaen propone la incorporación del canto llano como una forma de enriquecimiento de las reglas europeas de composición. El canto llano es un término que se utiliza para designar un estilo antiguo, monofónico y rítmicamente muy libre utilizado en la música litúrgica de la Iglesia Católica y en otras tradiciones como la bizantina, la judía y la hindú. Messiaen propone la experimentación con estas fórmulas rítmicas y modales hasta agotarlas en lo que él denomina “*el encanto de las imposibilidades*.”

Cuando hace referencia al tipo de música que se debe buscar dice:

“Es una música resplandeciente la que buscamos, que le proporcione al sentido auditivo placeres voluptuosamente refinados. Al mismo tiempo, esta música debe ser capaz de expresar algunos sentimientos nobles (y especialmente los más nobles de todos, los sentimientos religiosos exaltados por la teología y las verdades de nuestra fe Católica).”(Op. cit. p. 365)

Notamos aquí lo importante que es para este compositor la tradición religiosa como fundamento para su creación musical, particularmente en dos sentidos. En primer lugar, por las posibilidades rítmicas y modales que ofrece la música del canto llano y que le permite jugar con lo que él llama “*el encanto de las imposibilidades*”, sin duda uno de los principios que rigen su composición. En segundo lugar, y no menos importante, por la

posibilidad de expresar mediante la música sentimientos nobles, siendo los más nobles los que promueve su fe católica.

A Cage se le achaca una voluntaria “*falta de tradición*”(Michels, p. 549) de ahí que se pueda afirmar que para este compositor la tradición solo existe para romper con ella. Sobre este punto encontramos una graciosa referencia:

“Una vez en Amsterdam, un músico holandés me dijo: “Debe ser muy difícil para usted en América escribir música, pues está tan lejos de los centros de tradición.” Yo tuve que contestar: “Debe ser muy difícil para usted en Europa escribir música, pues se encuentra tan cerca de los centros de tradición.” (Fisk, p. 385)

3. Silencio

No existe música sin silencio. En la búsqueda de estas nuevas estructuras, el silencio juega un papel fundamental. Amplias referencias a este punto se encuentran en tres de los autores, Takemitsu, Gubaidulina y Cage.

Según el mismo Takemitsu ha señalado, su meta es lograr un sonido “*tan intenso como el silencio*.” (Op. cit. p. 455) La música no se construye ni se inventa, se descubre:

“Quiero esculpir el exceso de sonido para finalmente apoderarme del único sonido esencial.” (Op. cit. p. 456)

Para Takemitsu el ser humano teme al silencio, y el arte no es sino una forma de rebelarse contra él:

“El temor al silencio no es nuevo. El silencio rodea el oscuro mundo de la muerte. Algunas veces el silencio del vasto universo se cierne sobre nosotros envolviéndonos. Hay el intenso silencio del nacimiento y el quieto silencio del retorno a la tierra. ¿No ha sido el arte la rebelión de la criatura humana contra el silencio? Poesía y música nacieron cuando el hombre profirió un sonido, resistiendo el silencio.” Y continúa diciendo “...Confrontar el silencio produciendo un sonido no es más que una forma de verificar que existimos. (Op. cit. p. 456)

Por tanto, el artista debe buscar la verdad en el silencio, solo así comprobará que su verdad existe antes que todo.

Gubaidulina también hace interesantes observaciones sobre esta tendencia a redescubrir el silencio. Ella lo llama desmaterialización y lo considera como uno de los retos que han debido enfrentar los artistas de este siglo:

“En muchos compositores contemporáneos existe una tendencia a la desmaterialización, a la progresiva disolución del tejido armónico. Más adelante agrega que es un proceso de ...desmantelamiento de la forma, con frecuencia adoptando una posición de renunciación que algunas veces ha sobrepasado el umbral del silencio...” (Op. cit. p. 461)

En la cita anterior pareciera que la compositora está haciendo una alusión directa a John Cage, quien explotó al máximo la idea del silencio como fundamento para la organización del sonido. Cage compuso, en 1952, una de sus obras más notables, *ANTI-OPUS 4'33*, cuya ejecución requiere que el pianista permanezca completamente en silencio durante ese lapso de tiempo. Para Cage el silen-

cio es lo que posibilita que escuchemos los sonidos que se encuentran en el exterior: *“Silencio es todo el sonido que no buscamos intencionalmente.” (Op. cit. p. 387)* Su posición es que el silencio absoluto no existe pues aun en una habitación aislada acústicamente se pueden escuchar los latidos del corazón.

Por otra parte, para Cage, el silencio juega un papel importante en la búsqueda de un principio fundamental para la definición de una estructura básica de composición. Veamos lo que dice al respecto:

“En el campo de la estructura, esto es, de la definición de las partes y sus relación con la totalidad, solamente ha habido una nueva idea desde Beethoven. Y esta nueva idea se puede percibir en los trabajos de Anton Webern y Erik Satie. Con Beethoven las partes de una composición se definían armónicamente. Con Satie y Webern se definen por longitud de tiempo. El asunto de la estructura es tan básico que es de vital importancia el estar de acuerdo, y por tanto debemos preguntarnos: ¿Estaba Beethoven en lo correcto o estaban Webern y Satie en lo correcto?

Contesto inmediatamente y sin temor a equivocarme que Beethoven estaba en un error.... ¿Con qué fundamento pronuncio esta herejía?

Es muy simple. Si se toma en consideración que el sonido se caracteriza por su altura, dinámica, timbre y duración, y que el silencio, que es el opuesto y, por tanto, el compañero inseparable del sonido, se caracteriza solo por su duración, la conclusión es que de las cuatro características del material musical, duración, esto es, longitud de tiempo, es el más fundamental. El silencio no puede escucharse en términos de altura o armonía: se escucha en términos de longitud de

tiempo...No puede ser correcto hacer música que no se estructure desde las puras raíces del sonido y el silencio...” (Op. cit. p. 382)

Para Cage esta es una “verdad” que ya era evidente para los músicos en la Edad Media y para los músicos del Oriente, y que solo hasta ahora es redescubierta en el Occidente. La exploración de las posibilidades del silencio ha sido, sin duda, una parte importante de la búsqueda de nuevos (o antiguos) principios a los que se han abocado los músicos contemporáneos.

A manera de conclusión

El siglo XX ha sido un siglo de grandes innovaciones y la música no es la excepción. El genio creativo ha asumido como uno de sus grandes retos la búsqueda de nuevas estructuras de sonido apoyados por la gran diversidad de conocimientos y tecnologías que la vida moderna pone al alcance del artista. Cada compositor ha buscado, a su manera, un principio básico de organización que le permita canalizar su caudal creativo y expresarse plenamente, liberado de las ataduras del pasado. Para unos ha sido un largo proceso de experimentación como en el caso de John Cage, Toru Takemitsu y Olivier Messiaen. Para otros, el camino parece haber sido más claro y directo, como Carlos Chávez que lucha por rescatar sus tradiciones y devolverle a su pueblo su identidad o Sofia Gubaidulina, en un largo viaje a través de su alma con un profundo sentido de la espiritualidad. Sin embargo, y a pesar de

las grandes diferencias que los separan, por medio de sus escritos ha sido posible vislumbrar algunos puntos de encuentro que permiten un primer acercamiento al complejo fenómeno de la creatividad artística tal y como se ha manifestado en los compositores del siglo XX.

Bibliografía

- Aretz, Isabel (relatora)
1977 **América Latina en su música.** México: Siglo Veintiuno Editores, S. A.
- Elizondo, Flora y Rónald Solano.
1996 **La creación artística y la psicología en el siglo XX: diferentes enfoques paradigmáticos.** Monografía presentada en el curso “Teorías y Sistemas de la Psicología I”, U.C.R.
- Fisk, Josiah (Ed.)
1997 **Composers on music.** Boston, MA: Northwestern University Press.
- Gardner, Howard
1993 **Arte, mente y cerebro.** Barcelona: Paidós.
- Honolka, Kurt y otros.
1970 **Historia de la música.** Madrid: EDAF S.A.
- Michels, Ulrich
1996 **Atlas de música.** Madrid: Alianza Editorial.