

***Die glückliche Hand* de Arnold Schönberg: Una re-composición electroacústica**

Ricardo Mandolini

Compositor
Profesor emérito de l'Universidad de Lille, France
ricardo.mandolini@club-internet.fr

Recibido 20-12-2022/Aceptado 17-03-2023

Resumen. En este artículo sostengo que la consideración de la obra de arte como un valor absoluto no es una fatalidad sino que el arte, como producción humana, se encuentra sometido a la misma relatividad en el tiempo que su o sus creadores. En cuanto a la música, si nuestra mente continúa elaborando la memoria de lo que escuchamos, es porque ella nos está invitando a continuar, a proseguir la obra, haciendo emerger un infinito número de virtualidades y de potencialidades que la obra misma conlleva.

Palabras clave. Estética, Musicología, Creación musical, Electroacústica, *Die glückliche Hand*, Arnold Schönberg.

***Die glückliche Hand* by Arnold Schoenberg: An electroacoustic re-composition**

Abstract. In this article I argue that the consideration of the work of art as an absolute value is not a fatality but that art, as a human production, is subject to the same relativity in time as its creator(s). As for music, if our mind continues to elaborate the memory of what we hear, it is because it is inviting us to continue, to carry on with the work, bringing out an infinite number of virtualities and potentialities that the work itself entails.

Keywords. Aesthetics, Musicology, Musical creation, Electroacoustics, *Die glückliche Hand*, Arnold Schönberg.

Introducción

Van a cumplirse veinte años de la aparición del artículo «Labyrinthe de Miroirs», que fuera publicado en las actas del coloquio *Le Melange des Arts* organizado en la Universidad de Lille por Joëlle Caullier y publicado por la editorial universitaria Septentrion bajo el título “*C’est ainsi que l’on crée...*” *A propos de La Main heureuse d’Arnold Schönberg*. Las razones que me impulsan a presentar esta traducción corregida y aumentada, es la actualidad de la problemática que plantea en relación con el valor absoluto de la obra musical como resultado finalizado. Es del proceso de creación que aquí se trata, y no de la obra; desde este punto de vista, la partitura final podría ser considerada como una concreción que

emerge de un número infinito de virtualidades, trascendiendo la persona misma del compositor. Esto ocurre de manera espontánea con la elaboración de la memoria y de la imaginación en cada uno de nosotros después de escuchada una obra. Pero aquí vamos más lejos: consideramos esa obra de referencia como una invitación a la acción creativa, a su re-composición, como si se tratara de un “work in progress”.

Es así como “Laberinto de los Espejos” propone un trabajo de re-composición electroacústica del primer cuadro de *La Mano Feliz* op. 18 de Schönberg, abriendo un debate sobre la naturaleza, el sentido y los alcances musicales y musicológicos de la experiencia. Y aquí, una salvedad: en el momento de la aparición del artículo en francés lamenté mucho la ausencia de partitura del trabajo de re-composición, dado que éste se veía desmerecido sin un esquema conductor que permitiera seguir el curso de los eventos musicales en el tiempo. Además, era menester simbolizar con precisión y detalle el minucioso trabajo realizado, incluyendo el juego de localizaciones espaciales y de profundidad posibilitados por la estereofonía.

Esta falta ha sido finalmente reparada en la presente edición, que pone a la disposición de los lectores una partitura gráfica adonde se detalla el origen de cada material sonoro con referencias a la partitura original.

Sea este trabajo un homenaje al maestro Arnold Schönberg, con toda la admiración y el respeto que nos merece.

Los antecedentes

Pero lo decisivo es que un proceso espiritual, que sin duda tiene su fuente en la acción, se expresa no sólo a través del gesto, el movimiento y la música, sino también a través del color y la luz; y debe quedar claro que el gesto, el color y la luz han sido tratados aquí de la misma manera que el sonido: que con ellos se ha hecho música¹.

Compuesta para un cantante, dos mimos, un pequeño coro de 12 voces y orquesta², *La Mano Feliz* es una *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) en la que el propio Schönberg concibió la música, el texto, los decorados, el vestuario, la puesta en escena y la iluminación. La obra está dividida en cuatro cuadros. Se

¹ « Mais ce qui est décisif, c'est qu'un processus spirituel qui a sans aucun doute sa source dans l'action, est exprimé non seulement à travers les *gestes*, le *mouvement* et la *musique*, mais aussi à travers les *couleurs* et la *lumière* ; et il doit être clair que les *gestes*, les *couleurs* et la *lumière* ont été traités ici pareillement à des sons : qu'avec eux de la musique a été faite. »

Schönberg, A. (1984). Conferencia de Breslau sobre La Main heureuse. *Contrechamps*, 2. L'Âge de l'Homme.

² 1 flautín, 3 flautas, 3 oboes, 1 corno inglés, 1 clarinete en re, 3 clarinetes en si bemol y en la, 1 clarinete bajo en si bemol, 3 fagotes, 1 contrafagot, 4 cornos en fa, 3 trompetas en si bemol, 4 trombones, 1 tuba bajo; arpa, celesta, glockenspiel, xilofón, timbales; percusión indeterminada compuesta de platillos, gran cassa, tambor redoblante, tam-tam, campanas agudas, campanas graves, triángulo, tubos metálicos, tamborín, martillo; mínimo 16 primeros violines, mínimo 14 segundos violines, 10 a 12 violas, 10 a 12 violonchelos, 8 a 10 contrabajos.

trata de una pieza expresionista, en la que se superponen varios estratos de realidad y significado, introduciendo una ambigüedad deliberada entre el mundo interior y el exterior. La visión de esta multiplicidad prevalece sobre cualquier otra consideración técnica, y nos obliga a realizar un análisis plural de los significados.

La mano feliz fue compuesta entre 1910 y 1913. Ocupa un lugar especial en la producción del compositor, y varias circunstancias convergen para la gestación de la obra:

- a) Junto con *Erwartung* op. 17 (*La Espera*), monodrama en un acto compuesto en 1909, *La mano feliz* es una obra de elaboración psicológica de los trágicos acontecimientos que Schönberg vivió en esa época³.
- b) La lectura del dramaturgo sueco August Strindberg, traducida al alemán en el momento de la composición de las dos piezas, abre el camino a una forma musical totalmente arraigada en la subjetividad, logrando lo que hoy se llama un *Ich-Drama*. Tanto en *La espera* como en *La mano feliz*, el expresionismo es el resultado de la fantasía del yo protagonista proyectada en la realidad.

Esta subjetividad fundamental del personaje central, a menudo un doble fantasmagórico del autor, conduce a un texto fragmentado, hecho de la superposición de "visiones" parciales y fuertemente subjetivas del mundo. Con ello, Strindberg expresa el ideal del expresionismo, del que el monodrama le parece la quintaesencia, y Schönberg no hace más que trasladar al ámbito musical lo que el escritor defiende para el teatro. En *Erwartung* encontramos la técnica del monólogo interior y del personaje único, y en *La mano feliz* los personajes silenciosos (un hombre y una mujer) son meros papeles anónimos para un personaje central, el Hombre⁴.

- c) En 1911, Wassily Kandinsky acababa de publicar su obra *Sobre lo espiritual en el arte*, al mismo tiempo que se publicaba el *Tratado de armonía* de Schönberg. Existe una importante correspondencia epistolar entre los dos artistas, que muestra su fuerte coincidencia de opiniones. Para Schönberg en particular, la obra de arte era, en ese preciso momento de su vida, el medio de expresar el inconsciente, de abandonar la búsqueda consciente de la forma. La convergencia entre ambos artistas se manifiesta, además de la colaboración de Schönberg como pintor en la creación del almanaque *Der blaue Reiter*, por la creación de las

³ Me refiero a la infidelidad confesa de su esposa Mathilde con el maestro de pintura de los Schönberg, Richard Gertl, la huida de los amantes, sumado al suicidio de Gertl en 1908.

⁴ « Cette subjectivité fondamentale du personnage central, souvent double fantasmatique de l'auteur, conduit à un texte éclaté, fait de la superposition des « visions » partielles et fortement partiales du monde et des autres hommes. En cela, Strindberg exprime l'idéal de l'expressionisme dont le monodrame lui paraît la quintessence, et Schönberg ne fait que transposer au domaine musical ce que l'écrivain prône pour le théâtre. On retrouve d'ailleurs dans *Erwartung* la technique du monologue intérieur et du personnage unique, et dans *La Main heureuse* les personnages muets (un Monsieur, une Femme) ne sont qu'anonymement des faire-valoir du personnage central, un Homme. »

Imberty, M. (2005). *La musique creuse le temps : De Wagner à Boulez : Musique, psychologie, psychanalyse* (p. 116). Éditions L'Harmattan.

respectivas obras de arte total: *Der gelbe Klang* (*La sonoridad amarilla*) es la obra de arte total creada por Kandinsky en 1909⁵, que sin duda influyó en el compositor para la composición de *La Mano Feliz*.

d) Fue a través de la lectura de la *Seraphita* de Honorato de Balzac que Schönberg entró en contacto, indirectamente, con el simbolismo preconizado por Emmanuel Swedenborg, cuya considerable influencia se dejó sentir en la literatura, el teatro, la música, la filosofía y la psicología de la época⁶. *La Mano Feliz* está influenciada por este simbolismo a través de las representaciones andróginas que acucian al Hombre (La Mujer, el Dandy). La problemática central del trabajo está constituida por las atormentadas contradicciones de este personaje principal.

Tras este esbozo de las circunstancias que interactúan para la creación de *La mano feliz*, he aquí una descripción sucinta de sus cuatro cuadros:

Primer cuadro

Esta primera secuencia musical se elabora teniendo como base el diálogo interior del Hombre, perdido entre su deseo carnal y su propia imagen como creador. Las voces del coro representan la voz interior del Hombre, cuya problemática puede resumirse en este verso:

Du der das überirdische in Dir hast, sehnst dich nach dem irdischen!

que traducido libremente querría decir:

“¡Tú que llevas la superioridad en ti, sigues anhelando la felicidad de este mundo!”

Desde el punto de vista de la puesta en escena, el Hombre está tumbado de cara a la tierra cuando comienza la obra: un animal mítico, representación del malestar psicológico señalado anteriormente, se sienta sobre su espalda y le muerde el cuello. El escenario está casi totalmente a oscuras. Una cortina de terciopelo con aberturas permite ver los rostros de las 6 mujeres y los 6 hombres que componen el coro. El Hombre permanece inmóvil en el suelo durante todo el cuadro.

A la organización musical del primer cuadro dedicaremos la segunda parte de este artículo, intitulada “Laberinto de los espejos”.

Segundo cuadro

En el segundo cuadro, el Hombre sigue dividido entre lo sensual y lo espiritual, pero a diferencia del primer cuadro, el problema se encarna en los personajes que aparecen (la Mujer, el Dandy). Estos no tienen vida propia, son meras proyecciones del inconsciente del Hombre. Por eso no cantan y sólo se manifiestan con gestos. El Hombre, que durante este cuadro ensalzará la belleza

⁵ Ese mismo año, Kandinsky realizó otras dos obras totales pensadas para la escena: *La Sonoridad Verde y Negro y Blanco*.

⁶ Goethe, Gérard de Nerval, Balzac, Wagner, Oberlin, Berlioz, Baudelaire, Paul Valéry, Eliphas Lévi, Hahnemann et Jung, muestran entre otros la influencia del filósofo sueco.

de la Mujer, no podrá mirarla ni tocarla ya que no existe en la realidad. Ella se mantendrá detrás de él todo el tiempo y sólo se expresará a través la gestualidad de su rostro, donde se pueden percibir los sentimientos que el Hombre le inspira: piedad indecible, interés cálido, indiferencia, hostilidad, humildad, desprecio. La Mujer actúa, así como un fantasma cuya imagen, evanescente, se ve privada de existencia propia y de toda expresión verbal.

Desde el punto de vista musical, el segundo cuadro se presenta en forma de cuatro ilustraciones sucesivas o comentarios a los versos cantados por el Hombre. La segunda y la tercera ilustración están separadas por un interludio musical. En contraste con el estatismo del primer cuadro, los cambios de carácter, *tempo* y métrica son especialmente marcados, lo que confiere a este segundo cuadro una atmósfera agógica y dinámica rica en interrupciones.

La primera ilustración consiste en una exposición fragmentaria donde proliferan los solos instrumentales que acompañan el canto del Hombre, seguida de un *scherzo* realizado por las maderas.

La segunda Ilustración expone el carácter fragmentario ya mencionado, pero aquí el discurso se organiza imitando la voz cantada. Por ejemplo, en el verso *mit dir zu sprechen* (*hablar contigo*), la palabra “sprechen” es imitada literalmente por las cuerdas.

El interludio instrumental se realiza a partir de dos acciones características: a un trémolo regular de cuerdas sigue una serie de trinos en *accelerando*, llevados por los instrumentos de viento.

La tercera ilustración contrasta con las otras dos por un claro aumento de la dinámica y la densidad instrumental: aquí la orquesta adquiere un carácter mucho más fluido y dramático.

La voz del Hombre, primero presenta una vocalización sobre la vocal “O”. Luego canta en falsete el verso: *Du Süße, du Schöne!* (*¡Oh, tú, la dulce, tú, la hermosa!*).

La última ilustración del segundo cuadro es introducida por un característico solo de violín. ¡Los trinos de los vientos continúan y preparan la trama sonora del final del cuadro, que llega ilustrando el verso: *Nun besitze ich dich für immer!* (*¡Ahora te poseo para siempre!*).

Tercer cuadro

La problemática original de la obra, definida como la ambivalencia entre la vida espiritual y la vida sensual, sufre una nueva metamorfosis: la acción está ahora objetivada y se desarrolla en paralelo en el interior de dos cuevas, muy próximas entre sí, representadas en el escenario. En la primera, varios trabajadores están realizando labores manuales; en este lugar, el Hombre demostrará rápidamente su superioridad sobre ellos, fabricando a golpes de martillo una diadema con piedras preciosas encastradas. A pesar de la actitud amenazante de los

trabajadores, el Hombre se ríe; no tiene nada que temer de ellos, es un creador, su superioridad lo protege.

En la segunda cueva se encuentran la Mujer y el Dandy. El Hombre no puede acceder a este lugar; la trama se realiza sin su intervención directa. Se trata de una escena donde abundan las sugerencias eróticas, mientras que el Hombre observa, impotente.

Desde el punto de vista musical, el tercer cuadro presenta un trabajo motivico asociado con los personajes, que recuerda los *leitmotiv* wagnerianos. Las intervenciones de la voz del Hombre están dispersas, separadas por grandes secciones instrumentales solistas. A pesar de que existe una total independencia entre los ambientes musicales de las dos cuevas, una simetría se instaura entre ellos desde el punto de vista de la forma, dado que ambos presentan una *Introducción*, seguida de una *Primer secuencia*, una *Segunda secuencia* y una *Conclusión*.

El desenlace del tercer cuadro llega rápidamente, con un súbito aumento de la densidad instrumental de la orquesta. Está marcado por una repetición casi literal de la “música detrás de la escena” sobre la que volveremos más adelante al analizar musicalmente el primer cuadro. El hombre acaba de ser atrapado por la caída de una enorme roca; el motivo circular del principio de la pieza es repetido por el clarinete bajo y el fagot.

Cuarto cuadro

La forma se cierra. El Hombre se encuentra en el suelo donde el bloque de piedra acaba de aplastarlo. Como en la primera imagen, el animal mítico está sentado sobre sus hombros; los seis hombres y las seis mujeres del coro se vislumbran bajo una luz gris-azul. El eterno retorno se confirma con la reposición de la problemática original de la obra.

Desde el punto de vista musical, entre un preludio y una coda instrumentales aparecen tres secciones polifónicas del coro.

El preludio se genera a partir de un ritmo característico de corchea y cuatro semicorcheas. Esta figura es desarrollada por toda la orquesta.

La primera sección polifónica consiste en dos intervenciones del coro separadas por una cesura. La primera intervención es un crescendo, acompañado de esporádicos solos de oboe y clarinete bajo. La segunda intervención coral presenta primero el texto al unísono para después desarrollarlo en tres voces canónicas. Al final de esta primera sección vocal, la dimensión polifónica se reduce a dos voces solamente (mujeres y hombres).

La segunda sección retoma la densidad polifónica partiendo de cuatro voces canónicas. Aquí aparecen varios instrumentos solistas: celesta, primer violín,

flautín, flautas y clarinetes. La densidad instrumental aumenta, lo que eleva la tensión psicológica al extremo.

La tercera sección coral está organizada en forma de *ritornellos* rítmicos. En un pianísimo misterioso, la violenta irrupción de las cuerdas graves al unísono con los fagotes y el contrafagot crea un clima de gran expectación. Todo está preparado para la intervención final del verso *Du Armer (Pobre de ti)*. Un aumento final de la intensidad precede la coda.

La coda es la culminación de la obra. Son tres compases que dejan la forma musical abierta. El conflicto generador de *La mano Feliz*, la contradicción de lo carnal frente a lo espiritual no ha sido resuelto. Así se regenera la energía de un eterno recomenzar...

Un poco de historia

En mayo de 1997, el coloquio *La Synthèse des arts* fue organizado por Joëlle Caulier y el *Centre d'Études des Arts de la Voix*, de la Universidad de Lille III. Además de la presentación de las diversas modalidades de correlación interdisciplinarias y transdisciplinarias entre las distintas artes, este coloquio tuvo un interés adicional: la ejecución pública de la pieza escénica *La Sonoridad Amarilla* de Wassily Kandinsky, con la participación de varios colegas docentes de Lille III y de estudiantes de la licenciatura del Departamento de Estudios Musicales (DEM). La realización de este proyecto nos llevó a reflexionar sobre la hipótesis de considerar una obra no como un objeto acabado sino como un producto humano, una *work in progress* que, dado que continuaba en la memoria y en la elaboración de cada uno, podría ser susceptible de ser continuada colectivamente en la práctica.

Como resultado de estas disquisiciones, Joëlle Caulier y el *Centre d'Études des Arts de la Voix* organizaron un segundo coloquio intitulado *Le Mélange des arts*, esta vez concentrado en diversas contribuciones sobre *La Mano Feliz* op. 18, de Schönberg.

Sumándose a las múltiples contribuciones musicológicas del coloquio, las realizaciones artísticas que se originaron allí partieron de la hipótesis de que la re-composición de la obra era posible. Adoptando esta idea como punto de partida realizamos sucesivos arreglos del primer cuadro de la obra de Schönberg. En mayo de 1998, presentamos en concierto tres re-composiciones, dos puramente instrumentales y la última, electroacústica.

Para las re-composiciones instrumentales, los alumnos de la licenciatura del DEM prepararon maquetas rítmicas de la partitura, con el objeto de mantener su estructura rítmica original como esqueleto proponiendo armonías y melodías diferentes a la original. En las dos primeras re-composiciones los alumnos participaron activamente como intérpretes. La primera, concebida para instrumentos de la orquesta sinfónica, fue dirigida por Jean-Luc Hervé; la segunda, para instrumentos tradicionales, se realizó bajo la dirección de Alain

Desjacques. La tercera, para soporte electroacústico, fue concebida por el que esto escribe con las voces de Joëlle Caullier y François Mulard en playback. Los instrumentos, por su parte, sintéticos, fueron realizados en el Estudio del Norte de la universidad de Lille.

La experiencia de recomposición fue abrumadora para todos los que participamos, por el juego de identidad y de diferencia con la composición original que nos aportó en todo momento. Personalmente, sentí que entre la creación de Schönberg y mi re-composición se tejía un verdadero laberinto que reflejaba siempre, como en una sala de espejos distorsionados, la imagen del Hombre de *La mano feliz* y su tremenda crisis de identidad.

EL LABERINTO DE LOS ESPEJOS

Re-composición electroacústica del primer cuadro de *Die Glückliche Hand (La mano Feliz)* op. 18 de Arnold Schönberg

El verdadero camino del descubrimiento no consiste en buscar
nuevos paisajes, sino mirar con nuevos ojos.
Marcel Proust

Preludio

La historia de la música está llena de ejemplos de compositores que se inspiraron, ya sea en sus años de formación o posteriormente, en la obra de otros. Lo que sigue es el relato de una experiencia que se inscribe en esta tradición, al tiempo que intenta hacer una contribución original a este proceso. Se trata de una *re-composición* del primer cuadro de *La mano feliz*, op. 18, de Arnold Schönberg⁷. El resultado es una configuración musical que he denominado *El laberinto de los espejos*, cuya forma y significado son diferentes de los de la pieza original. Esta "transformación de sentido" se realiza con medios electroacústicos en un espacio estereofónico, siendo la localización de los materiales sonoros una parte esencial del proyecto.

Desde el punto de vista musical, interpreté el primer cuadro de *La mano feliz* no como el comienzo de la obra, sino como un proyecto musical autónomo: la presentación del texto original, que, siendo un poema escrito por el mismo Schönberg, se escucha por primera vez de manera inteligible.

Lo que sigue a continuación está dedicado a la descripción de esta experiencia de creación. En primer lugar, propondré un análisis de la música del primer cuadro descomponiéndola en estratos, teniendo sobre todo en cuenta la compleja relación texto/música que conlleva. A continuación, intentaré un enfoque crítico de algunos aspectos de la obra de Schönberg como reflexión introductoria a la re-composición. Seguirá la partitura gráfica de la re-composición, que también puede escucharse en *Soundcloud* (enlace internet adjunto en la nota 10).

⁷ Uso esta palabra a falta de un término más adecuado. El guion tiene por objeto diferenciar *re-composición* de *recomposición*, que tiene en castellano un significado diferente.

En forma de conclusión, me permitiré invitar a los lectores a un debate sobre la naturaleza de este proyecto experimental que, según creo, es susceptible de producir consecuencias estéticas, musicológicas y musicales.

El primer cuadro de *La mano feliz*

Schönberg concibió este cuadro como una superposición de varios estratos, cada uno con su propio significado. La música y el texto (original de Schönberg como ya se ha dicho) mantienen una relación ambigua que va desde la total independencia hasta la identidad, proponiendo un entramado mimético donde la semejanza y la alteridad se suceden, hasta producir finalmente una síntesis: los doblajes instrumentales de las voces cantadas.

Los cuatro estratos del cuadro son: a) el coro, b) el fondo musical estático, c) las acciones instrumentales en primer plano y d) la “música detrás del escenario”. Como una suerte de cadencia, esta última cierra la forma musical y prepara la aparición del segundo cuadro.

El coro (compases 3 a 22)

Seis voces femeninas (tres sopranos y tres contraltos) y seis masculinas (tres tenores y tres bajos) susurran, recitan y cantan el texto original de Schönberg:

***Die glückliche Hand* op. 18 de Arnold Schönberg Texto original del compositor**

Frauen	Mujeres
Still	Silencio
O schweige;	Calla;
Du weißt es ja, und trotzdem bist du blind?	¿Lo sabes, y a pesar de ello no quieres verlo?
So oft schon! Und immer wieder?	¡Tan a menudo! ¿Una y otra vez?
Immer wieder das gleiche Ende	Una y otra vez el mismo resultado.
Immer wieder glaubst du den Traum?	¿Una y otra vez crees en la ilusión?
Immer wieder hängst Du deine Sehnsucht	Una y otra vez te dejas llevar por tu anhelo
Ans Unerfüllbare;	De lo irrealizable;
Immer wieder überlässt du Dich	Una y otra vez te abandonas
den Lockungen deiner Sinne,	A la ilusión de tus sentidos
die unirdisch ist,	Que es sobrenatural
aber irdisches Glück ersehnen!	¡Pero sigues anhelando la felicidad de este mundo!
Du armer!	¡Pobre de ti!
Irdisches Glück!	¡Felicidad de este mundo!
Du das überirdische in dir hast	Tú, que llevas en ti la superioridad extraterrena
Sehnst dich nach dem irdischen!	Sigues anhelando la felicidad de este mundo!
Und kannst nicht bestehen!	¡Aunque no puedas soportarlo!
Du Armer!	¡Pobre de ti!
Männer	Hombres
O schweige	Calla
Ruheloser	Inquieto
Du wusstest es ja	Lo sabías.
Kannst du nicht endlich Ruhe finden	¿No puedes encontrar por fin la paz?
Du weißt, es ist immer das Gleiche	Tú sabes que es siempre lo mismo
Musst du dich immer wieder hineinstürzen?	¿y a pesar de eso, te golpeas una y otra vez contra la pared?
Willst Du nicht endlich glauben?	¿No quieres creer finalmente?
Glaub der Wirklichkeit;	Cree en la realidad;
Sie ist so, so ist sie	Es así, así es
Und nicht anders.	Y no diferente.

Immer wieder hängst du deine Sehnsucht
ans Unerfüllbare;
Immer wieder überlässt du dich
den Lockungen deiner Sinne,
die das Weltall durchstreifen,
aber irdisches Glück ersehnen!
Irdisches Glück! Du Armer!
Du das überirdische in dir hast
Sehnst dich nach dem irdischen!
Und kannst nicht bestehen!
Du Armer!

Una y otra vez te dejas llevar por tu anhelo
De lo irrealizable;
Una y otra vez te abandonas
a la ilusión de tus sentidos
que vagan por el universo,
¡Pero sigues anhelando la felicidad de este mundo!
¡Felicidad de este mundo! ¡Pobre de ti!
Tú, que llevas en ti la superioridad extraterrena
Sigues anhelando la felicidad de este mundo!
¡Aunque no puedas soportarlo!
¡Pobre de ti!

Las familias de voces (mujeres y hombres) permiten un desdoblamiento en el tiempo de la acción dramática. En efecto, la problemática del Hombre, figura central del cuadro, es circular; se refiere a su presente, pero también a su pasado, como indican los tiempos del verbo „wissen“: *Du weiß es ja, (lo sabes)*, cantado por las mujeres, se contrapone a *Du wustest es ja, (lo sabías)*, cantado por los hombres.

La organización de las voces es polifónica, con 6 voces reales que surgen gradualmente de dos troncos comunes.

Ejemplo 1

Compases 14 y 15

Una vez desplegada por completo, la polifonía a seis voces se repliega, dando lugar a una especie de espejo distorsionado, donde la expresión *ans Unerfüllbare* (...de *lo irrealizable*), repetida tanto por las voces femeninas como por la masculinas, desempeña el papel central de eje de simetría.

El coro presenta una compleja lógica de composición, con juegos de repeticiones y ecos notablemente sutiles. El conjunto se asemeja a un delicado mecanismo de relojería que se va poniendo en marcha poco a poco, y que se nota especialmente en los pasajes en los que la polifonía da paso a la repentina sincronización de las voces. El problema de la inteligibilidad del texto y del reconocimiento de cada voz se plantea incluso cuando se consideran las voces solas sin acompañamiento instrumental. La dificultad para reconocer el texto es intencional, lo que se

deduce por la utilización de la dinámica, casi inaudible en el contexto sonoro general del cuadro.

El fondo musical estático (compases 1 a 34)

El fondo musical estático es producido por los violines y los violonchelos en trémolo, a los que se añaden el arpa y los timbales.

Ejemplo 2

Compases 1 y 2

Mäßige ♩, aber sehr heftig, ♩ = ca 92

Hrf. *pp*

Pke. *pp* *stacc.*

1.2.3 Solo-Br m. Dpf. trem. am Steg.

2.3 Solo-Vcll. m. Dpf. trem. am Steg.

De los 12 tonos de la escala cromática, nueve (3 para las violas, 2 para los violonchelos, 2 para el arpa y 2 para los timbales) constituyen un pedal continuo. La atonalidad surge por la ambigüedad de las relaciones tonales superpuestas más que por la búsqueda de intervalos no tonales. Ningún intervalo es claramente perceptible. Los sonidos se encuentran en su mayoría en el registro grave, lo que confiere al primer cuadro su característica opacidad. A la falta de inteligibilidad armónica se suma la percusión, con los respectivos ataques de los timbales y el arpa, así como los arcos de trémolo, que confieren al cuadro una densa identidad espectral.

El fondo musical estático se compone de sonidos fijos sin evolución, ni tímbrica ni dinámica, a excepción de un *diminuendo* casi imperceptible entre los compases 23 a 25. La fijeza armónica y rítmica no se adapta a los acontecimientos del primer plano; no es su acompañamiento, sino un magma del cual se desprenden para poder existir. Es, podría decirse, la presencia indefinida del inconsciente que está siendo puesta en evidencia, del que emergen acciones puntuales⁸.

Acciones instrumentales en primer plano (compases 1-25)

Se pueden identificar fácilmente cuatro tipos de acciones instrumentales en primer plano: las frases, las irrupciones, las acciones miméticas y los doblajes.

Las frases no tienen una conexión obvia con el texto y proporcionan una alternativa motívica al flujo musical. Llevan un gesto sonoro siempre

⁸ No puedo dejar de asociar el rol del fondo musical estático con el magmático poder atribuido al planeta Solaris, en el filme homónimo de Andrei Tarkovski de los años 70. De él emergían personajes y situaciones reales y tangibles, creadas por la imaginación y a la memoria...

característico. Constituyen una microforma en la forma musical que puede aislarse del resto (Ejemplos: la acción de doblaje del clarinete bajo y el fagot, a la que se añade el contrafagot, compases 1 a 3; o la intervención de los tres trombones en los compases 9 y 10).

Ejemplo 3

Compases 1 a 3

Mäßige \downarrow , aber sehr heftig, \downarrow = ca 92 langsam werden

Ejemplo 4

Compases 9 a 10

Las irrupciones introducen un elemento inesperado que atrae momentáneamente la atención del oyente. La diferencia con las frases se crea por la ausencia de un motivo característico (Ejemplos: los *pizz.* de violín del compás 3, o los tres trombones sincronizados en el compás 4)

Ejemplo 5

Compás 3

1. Solo-Gge
m. Dpf.

Ejemplo 6

Compás 4

2.3.4.Pos.
m. Dpf.

Las acciones miméticas son aquellas que han sido influenciadas por las voces corales, pero que aún conservan su independencia. Con estas acciones se establece un juego de repeticiones y ecos que prolonga, en el plano estrictamente musical, el trabajo imitativo de las voces del coro entre sí. En la descomposición silábica del texto, la mimesis con los instrumentos es a menudo perfecta; otras veces, se siente que hay una influencia del texto, aun cuando el parecido no es tan evidente.

(Ejemplos: *Du weißt es ja* (Lo sabes), voz femenina 1, se asocia a la acción del flautín en el compás 5;

Ejemplo 7

Compás 5

noch etwas langsamer $\text{♩} = \text{ca } 88 - 92$

kl. Fl.

1. Frau allein (1. Sopr.)
du weißt es ja; und trotz dem bist du blind?

Willst du nicht endlich glauben? (¿No quieres creer finalmente?), voz masculina 1, compás 8, es parcialmente imitado por el oboe en los compases 8 y 9.

Ejemplo 8

Compases 8 y 9

1. Ob.

1.
Willst-du nicht endlich glauben? Im mer wie der glaubst du dem Traum;

Los doblajes son notablemente sutiles, y desempeñan un papel de liberación, de desenlace de la acción dramática dentro del cuadro. La imitación da paso a la identidad entre voces e instrumentos a partir del verso *ans Unerfüllbare (...de lo irrealizable)* en los compases 12 y 13. Un proceso de simplificación dado por la disminución de las voces se produce seguidamente (Las tres voces femeninas reales dobladas por los fagotes, van a dar lugar a un juego complejo de ecos de los compases 13 Y 14 sobre el verso *immer wieder überlässt du dich den Lockungen deiner Sinne (Siempre te abandonas a la ilusión de tus sentidos)*).

Ejemplo 9

Compases 12, 13 y 14

1.
Fg.
2.3.
6 Frauen
1.
2.3.
4.5.6.
6 Männer
1.

ans Unerfüllbare; immer wieder überlässt du dich den Lockungen deiner Sinne,
erfüllbare; ans Unerfüllbare; immer wieder überlässt du dich den Lockungen deiner Sinne,
füllbare; ans Unerfüllbare; immer wieder überlässt du dich den Sinn.
immer wieder, ans Unerfüllbare; immer wieder überlässt du dich den Lockungen deiner Sinne, die das Weltall durch

Los compases 17-19 marcan la apoteosis de los doblajes, con el violonchelo al unísono con la primera voz masculina, y la flauta y el oboe al unísono con la primera voz femenina. Esto ocurre en el verso *iDu, der das überirdische in dir hast sehnt dich nach dem irdischen!* “(¡Tú, que llevas en ti la superioridad extraterrestre, sigues anhelando la felicidad de este mundo!).

Ejemplo 10

Compases 17 a 19

The musical score for measures 17-19 includes the following parts:

- 1.gr.Fl. (1st Flute): *pp*, with accents and slurs.
- 1.Ob. (1st Oboe): *pp*, with accents and slurs.
- 6 Frauen (6 Women): *pp* and *>pp*, with accents and slurs. Lyrics: *Ir - dis ches Glück! Du, der das ü - ber - ir - di sche in dir hast, sehnt dich nach dem ir - di - schen!*
- 6 Männer (6 Men): *(gungen)*, with accents and slurs. Lyrics: *Ar - mer! Du, der das ü - ber - ir - di sche in dir hast, sehnt dich nach dem ir - di - schen!*
- Solo-Vcll. I. (Solo Violoncello I.): *m. Dpf.* and *pp*, with accents and slurs.

La música detrás del escenario (compases 26-33)

La Mano Feliz es, como ya dijera, un ejemplo de obra expresionista, donde el sentido se produce por la oposición entre niveles de realidad superpuestos. En el primer cuadro de la obra, la acción dramática se desarrolla en dos niveles. El primer nivel presenta al Hombre con su problemática angustiada y fantasmagórica, mientras que en el segundo esta problemática se mira "desde fuera", burlándose del drama representado en el primer nivel.

Ejemplo 11

Compás principal 26 (4/4)

etwas rascher $\text{♩} = 56-60$

The musical score for the main measure 26 (4/4) includes the following parts:

- Cel. (Cello): *p*
- Hrf. (Horn)
- Pkc. (Percussion)
- Musik hinter der Scene (Music behind the scene)
- kl.Fl. (clarinet): *mf*, *mehrfach besetzt*
- Eis-Klar. (clarinet): *mf*, *mehrfach besetzt*
- Trp. (C) (Trumpet): *mf*, *mehrfach besetzt*
- Hrn. (F) (Horn): *mf*, *mehrfach besetzt*
- 1. 2. 3. Pos. (Percussion)
- Triangel Becken (Triangle/Cymbal)
- 2. 3. Solo-Br. (Solo Violoncello): *m. Dpf.*
- 2. 3. Solo-Vcll. (Solo Violoncello): *m. Dpf.*

Musicalmente, esto da lugar a una breve coda de rara violencia con instrumentos y voces invisibles. Aquí aparecen otros instrumentos de percusión (triángulo, platillo). La celesta, por su parte, pierde su carácter interruptivo para adquirir una función continua. Otro color instrumental proviene de la combinación de flautín y clarinete en mi bemol al unísono, produciendo un breve y característico *ostinato*.

En una súbita y violenta risotada de burla culmina el primer cuadro⁹.

La re-composición electroacústica estereofónica

El análisis realizado sirve para definir el contexto en el que se producirá la re-composición electroacústica. En el original de Schönberg, la complejidad de las interacciones de los cuatro estratos paralelos (el coro, el fondo musical estático, las acciones instrumentales en primer plano y la música detrás del escenario) oculta la inteligibilidad del poema, como si Schönberg no quisiera que la problemática que se desprende de sus versos salga a la luz. Esto me permitió imaginar la forma musical de la re-composición como una recuperación de la comprensión acústica de los versos. El trabajo se realiza sobre los modos de susurro sin fonación, susurro con fonación, fonación hablada y canto. En lugar de presentar la voz cantada alternando con la voz susurrada o hablada, he creído conveniente ordenar los modos en una secuencia de transiciones progresivas donde la aparición de la fonación primero, y la melodía después, juegan un rol preponderante. De este modo, se establece una especie de génesis del sentido del texto, evolucionando desde el discurso semántico hasta el musical.

He aquí una reseña de las características más importantes del trabajo de re-composición:

- a) las 6 voces femeninas se reducen a una sola, en *playback* (la voz de Joëlle Caullier, soprano). Esto mismo se aplica a las 6 voces masculinas, que también se reducen a una sola (la voz de François Mulard, barítono). Las risotadas corresponden a las voces de Vincent Tiffon, Robert Llambias y Christophe Janicki. Como ya se ha dicho, todos los materiales instrumentales han sido producidos sintéticamente en el Studio du Nord de la Universidad de Lille.
- b) La voz femenina es omnipresente, salvo una única intervención hablada de la voz masculina al unísono con ella en el verso *Immer wieder überlässt du Dich den Lockungen deiner Sinne*.
- c) En la re-composición desaparecen las voces de *ripieno* del original.
- d) La electroacústica permite reemplazar la densidad polifónica del coro por su localización espacial con desplazamientos de las voces de un canal al otro. A esto se añade la reverberación, que agrega la profundidad a la espacialización de las señales.
- e) El fondo musical estático se descompone en sus instrumentos: arpa, timbales y violas (los violonchelos están ausentes con una sola excepción). El arpa se

⁹ Todos los ejemplos musicales citados son autorizados por el editor en los siguientes términos:
“(c) Reproduced by kind permission of Universal Edition A.G., Wien”.

presenta acompañando a la voz susurrada. Su ritmo original de tresillo no es inmediatamente perceptible; la continuidad rítmica es reemplazada en un principio por grupos separados por pausas irregulares. La continuidad en tresillos se percibe más tarde, en un *ritardando* que recuerda los primeros compases del cuadro. El arpa desaparece por un momento, para volver después junto a los timbales. El trémolo de las violas del fondo musical estático se introduce más tarde.

- f) El material elegido de las acciones instrumentales en primer plano y de la “música detrás del escenario” da prioridad a los instrumentos menos utilizados del primer cuadro: el tam-tam y el triángulo.
- g) La flauta y el violonchelo, duplicación de las voces femenina y masculina en el verso *Du, der das überirdische in dir hast* (*Tu, que llevas en ti la superioridad extraterrena*) tocan aquí al unísono mientras que en la partitura original están desfasados (compases 17 y 18, ver ejemplo 10 anterior). Se aprecia aquí el carácter eminentemente modal-tonal de estas acciones, que en la versión original se ve disimulado por la complejidad musical del cuadro.
- h) La duplicación instrumental que sigue a la mencionada, (compás 19) correspondiente al verso *sehnt dich nach dem irdischen* (*¡Sigues anhelando la felicidad de este mundo!*) es realizada por el oboe, pero aquí la voz femenina recita *Du, der das überirdische in dir hast*. El juego de espejos que se produce entre la imitación instrumental y la voz se hace aquí perfectamente inteligible.
- i) Los *pizzicatos* de los violonchelos y contrabajos se presentan sin la continuidad del original: forman pequeños grupos, separados por pausas irregulares.
- j) El acorde que en el original sirve como resonancia para el último verso *Du, armer* (flautas, clarinete en sib, trompa en fa, trompeta en sib y trombón) se introduce aquí sin la voz femenina.
- k) De la música detrás del escenario escuchamos el *piccolo* sin doblaje del clarinete en mi bemol, en diálogo con la voz, que susurra con poca fonación.
- l) la risotada característica de la música detrás del escenario, superpuesta al acorde de j), constituye el momento álgido de la re-composición.
- m) Sigue inmediatamente el característico motivo en bucle que exhiben el clarinete bajo y el fagot al principio de la pieza. Aquí realizan un perpetuo *diminuendo* sin resolución.
- n) ¿Un último juego espacial entre los versos *Still* (Silencio) y *So oft schon?* (*¿Tan a menudo?*) concluye la re-composición dejando la forma abierta y en suspenso¹⁰.

Sobre la partitura de la re-composición

Es importante tener en cuenta que la distribución de los símbolos no corresponde ni a la altura ni al timbre de los materiales sonoros representados, sino a su situación espacial respecto de los dos canales de la estereofonía.

La proveniencia de los materiales respecto de la partitura original de Schönberg se indica con el número de compás original y las voces o los instrumentos que los producen.

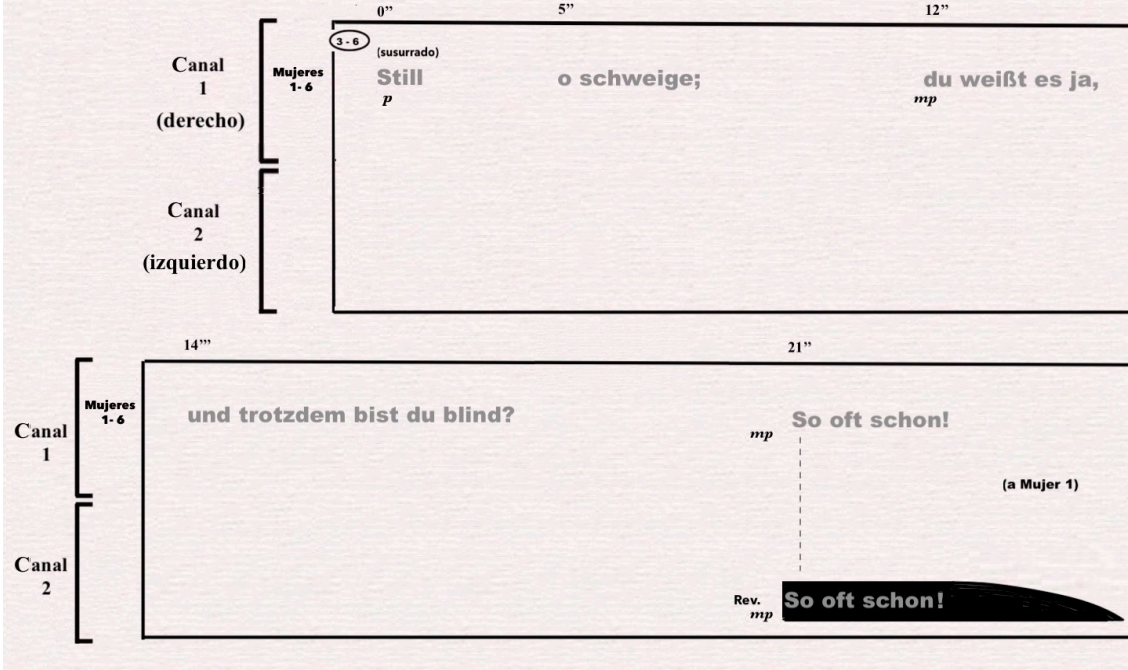
¹⁰ Aquí está el audio de la re-composición:

<https://soundcloud.com/eduardito1/laberinto-de-lols-espejos>

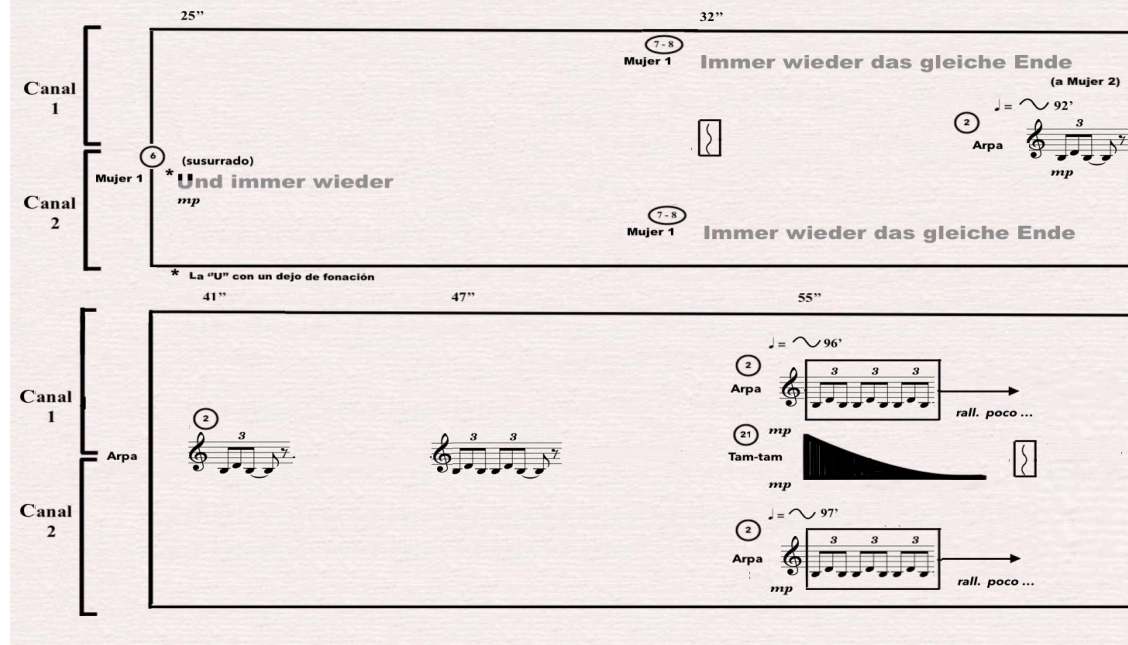
Laberinto de los espejos

1

Recomposición del primer cuadro de *La Mano Feliz*
(*Die glückliche Hand*) op. 18 de Arnold Schönberg



2



3

Canal 1 Arpa *mp* *rall. poco ...* *mf* *92'*

Canal 2 Arpa *mp* *rall. poco ...* *mf* *9*

Mujer 2 *mp* **Immer wieder das Gleiche**

Mujer 1 *mf* **Immer wieder glaubst du den Traum?** (a Mujeres 2-6)

Canal 1 *mp* **Glaub der Wirklichkeit** **Sie ist so** **so ist sie** **und nicht** *f*

Mujeres 2 - 6 (hablado) *mp* **Glaub der Wirklichkeit** **Sie ist so** **so ist sie** **und nicht**

Canal 2 Tam-tam *mp* (susurrado) *mp* **Glaub der Wirklichkeit** **Sie ist so** **so ist sie** **und nicht**

Mujeres 2 - 6 (8-9) *mp*

4

Canal 1 Triángulo *p* **anders** (a Mujer 1) *f*

Mujeres 2 - 6 *f* **anders**

Canal 2 Tam-tam *f* **anders** *mp*

Mujeres 2 - 6 *mp*

Triángulo *p*

Canal 1 Triángulo *p* *mp* **Immer wieder hängst du deine Sehnsucht ans Unerfüllbare;** *mp*

Mujer 1 *mp* **Immer wieder hängst du deine Sehnsucht ans Unerfüllbare;** *mp*

Canal 2 Triángulo *p*

7

2'22" 2'31" 2'36"

Canal 1

Mujer 1 (17-19) **Du der das überirdische in dir hast** **sehnt dich nach dem irdischen!**

Violas 1-3 *mp*

Violonchelos 4-5 *pizz. mf*

Canal 2

Oboe 1 (19) *mf*

Mujeres 1-6 (20-21) **Und kannst nicht bestehen!**

Contrabajo 1 (12-13) *pizz. mf*

2'45" 2'52"

Canal 1

Violonchelos 4-5 *pizz. mp*

Violas 1-3 *mp*

Mujer (soprano) 1 (21-22) **Du Ar mer!**

Canal 2

Contrabajos 1-2 *pizz. mp*

8

2'57" 3'02" 3'06"

Canal 1

Flautas (21-22) *ff*

Clarinete en sib (21-22) *ff*

Risotadas estrepitosas de burla (27-28) *fff*

Violas 1-3 (1) *mp*

Clarinete bajo (1) *f*

Fagots 1-3 (1) *f*

Violonchelos 2-3 (1) *mp*

Canal 2

Violonchelos (24) *pizz. mf*

Cornos en fa con sordina (21-22) *ff*

Trompeta en sib con sordina (21-22) *ff*

Trombones con sordina (21-22) *ff*

3'12" 3'21" 9

Canal 1
Violas 1-3

Canal 2
Clarinete bajo (1)
Fagotes 1-3
Violonchelos 2-3

Violonchelos 4-5 (24) pizz.
Contrabajos 1-2 (24) mp

diminuyendo poco... mp

3'29" 3'34"

Canal 1
Clarinete bajo (1)

Canal 2
Fagotes 1-3
Violonchelos 4-5 (24) pizz. mp

PPP disminuyendo al niente...

3'40" 3'45" 3'51" 3'57" 10

Canal 1
Mujeres 1-6 (6) **So oft schon!** mf

Canal 2
Arpa (2) mp
Still (3) mf

Grafía

(2) Material que proviene del compás N° 2 de la partitura de Schönberg

Sincronización

Desfasaje rápido

Pasaje de un canal al otro

Continúa

Sinne Susurrado con fonación

Sinne Susurrado con fonación

Sinne Hablado

Se abre el debate

¿Cuál es la situación de esta composición musical híbrida cuyo proceso de gestación acabo de describir?

Las palabras composición, interpretación, transcripción, análisis, inspiración... se acercan a lo que se trata aquí, dado que la re-composición tiene un poco de todas. Desde un punto de vista general, la experiencia en cuestión obliga, en mi opinión, a redefinir ciertos conceptos tradicionalmente bien determinados y compartimentados en la música y la musicología. Así, por ejemplo, para los conceptos de autor, obra, partitura y versión; la experiencia de "pérdida y recuperación de sentido" de la que se trata aquí lleva a cuestionar el valor exclusivo de la partitura como resultado de un proyecto, y pone de relieve la importancia del proceso compositivo, del que la escritura es una "cristalización" en un reservorio de versiones posibles.

En el caso concreto de *La mano feliz*, estas cuestiones generales van acompañadas de una preocupación por la inteligibilidad del texto de Schönberg, que estuvo destinado a permanecer incomprensible (Ya lo hemos dicho, Schönberg hizo todo lo posible para "ahogar" su texto, siempre en *pp*, dentro la opacidad musical del cuadro). Esta falta de claridad semántica es, por supuesto, deliberada, y está siendo generada por motivaciones inconscientes que no analizaremos aquí. Pero si, efectivamente, el texto está hecho para permanecer en la sombra, ¿por qué tanta precisión en su notación?

En efecto, el coro está escrito musicalmente con una minuciosidad extraordinaria, con claves, pentagramas y figuras rítmicas que no se justifican cuando se trata de acciones sin fonación. Es evidente que el texto contribuye de forma decisiva a la comprensión de la lucha interior del Hombre, que seguirá desarrollándose en las siguientes escenas. En estas condiciones, ¿hacerlo inteligible, es decir, sacar a la luz la voz del inconsciente de Schönberg, es un servicio a la composición o una violación de la voluntad del creador? La cuestión parece particularmente pertinente con relación a los compositores de la Escuela de Viena.

Pero ¿cómo hacerse inteligible? Expresándose con la mayor precisión posible; lo que diga debe ser claro. No hay que perderse en consideraciones vagas. Existe un término preciso para ello: comprensión (*Fasslichkeit*). El principio supremo de la expresión de todo pensamiento es la ley de la comprensión¹¹.

Surgen aquí otras preguntas acuciantes: la re-composición, ¿podría ser una virtualidad contenida ya en el primer cuadro de la obra?

¹¹ « Mais comment s'y prendre pour se rendre intelligible ? En s'exprimant aussi précisément que possible ; ce que l'on dit doit être clair. Il ne faut pas se perdre dans des considérations vagues. Il existe pour cela un terme bien précis : la compréhension (*Fasslichkeit*). Le principe suprême de l'expression de toute pensée est la loi de la compréhension ».

Webern, A. (1980). *Camino hacia la nueva música*, trad. A. Servant, D. Alluard y C. Lattes.

“Es la Idea de Goethe de la planta original; el tallo está ya contenido en la raíz, la hoja en el tallo, y la flor, a su vez, en la hoja: variaciones sobre la misma Idea”¹².

¿Se aplicaría esta idea también a la metamorfosis de sentido en una composición?

El laberinto de espejos nos obliga a reconsiderar la actualidad de nuestras herramientas conceptuales, incapaces de definir, clasificar o analizar una experiencia musical irreductible como esta.

En principio, el trabajo de re-composición podría considerarse como una interpretación de la música de Schönberg. En efecto, la apropiación de los materiales del compositor vienés es generadora de sentido y constituye el requisito previo de toda interpretación: una reactualización de la obra a partir de su versión actual.

Sin embargo, es difícil aceptar esta ampliación de la noción de interpretación, dado que la ordenación de secuencias y elementos, en definitiva, la administración de elementos en el tiempo no es obra de Schönberg. ¿Hasta dónde se puede moldear el estilo de un compositor a través de la interpretación sin romperlo?

Otro concepto que parece depender de estas reflexiones es el de transcripción. No es casualidad que sea casi inexistente en la música de nuestro tiempo; el valor absoluto atribuido al timbre y a los materiales debe ser necesariamente responsable de esta ausencia. Parece que hemos perdido de vista que la función de la transcripción es, sobre todo, aumentar las versiones de la obra de referencia para que se conozca. Sin esta posibilidad la música de nuestro tiempo, falta de versiones, sigue envejeciendo y quedando marginada; en mi experiencia como compositor, las piezas contemporáneas (con algunas excepciones, por supuesto) sólo se interpretan una vez, el día de su estreno mundial. Varias transcripciones podrían permitir una recepción más amplia.

Desde el punto de vista del análisis musical, mi aproximación al primer cuadro ha tenido que enfrentarse a una ambivalencia fundamental, derivada de la diferencia entre el planteamiento compositivo original y el que generó. Mi análisis del primer cuadro es el resultado de la reflexión de un compositor – no de un musicólogo – sobre la producción musical de otro compositor. Está totalmente polarizada en el acto de creación que la acompaña, del que es el reverso, la imagen negativa. Supone la ambigüedad metodológica entre el sujeto y sus herramientas intelectuales, por un lado, y la obra a analizar, por otro.

En cuanto a la *poiesis*, me costará que se acepte la naturaleza de las secuencias derivadas como creación, dado que los materiales en los que se basan fueron efectivamente compuestos por Schönberg. Una hipotética independencia de las

¹² « C'est l'Idée goethéenne de la plante originelle ; la tige est déjà contenue dans la racine, la feuille dans la tige, et la fleur, à son tour, dans la feuille : variations sur une même Idée ». Webern, A., conférence du 19 Février 1932, *ibid.*, 134.

secuencias derivadas del original me parece ilusoria, dado que los materiales son los mismos. Y aquí está la pregunta inevitable: ¿puede haber creación cuando los materiales no son originales?

Con esta cuestión, se pone en tela de juicio el valor mítico del material en la música contemporánea, así como la noción de originalidad de la obra en la que se basa todo el edificio del arte occidental.

Los escritores, los filósofos y los artistas plásticos están mucho más adelantados que los músicos en este sentido. Llevan años cuestionando la originalidad de la obra. Por ejemplo, y por citar un ejemplo conocido, tomemos a *Philippe Ménard*, autor del *Quijote*, de Jorge Luis Borges. La historia se desarrolla en torno a la identidad de dos textos, lo que no es suficiente para determinar su autoría: ¿Cervantes o Ménard? El texto de Borges se ha convertido en un clásico ineludible de la literatura universal, por razones que Arthur Danto ha sabido resumir así:

No basta con señalar que los dos libros fueron escritos en dos épocas diferentes por dos autores que no pertenecían a la misma nación y que perseguían cada uno intenciones literarias distintas: estos no son hechos externos, ya que permiten caracterizar los dos libros y diferenciarlos, a pesar de su identidad gráfica. Así, las obras están constituidas en parte por su ubicación específica dentro de la historia de la literatura, así como por las relaciones que mantienen con sus respectivos autores. Dado que los críticos, en general, no tienen en cuenta estos factores y nos dicen que centremos nuestra atención en la obra en sí, la contribución de Borges a la ontología del arte es realmente prodigiosa: estos factores no pueden disociarse de la obra, ya que penetran en su propia esencia. Así, a pesar de su identidad gráfica, las dos obras son radicalmente diferentes...¹³

Quizás haya llegado el momento de reconocer esta problemática dentro de nuestra especialidad musicológica.

Conclusión

Creo que el experimento de re-composición ha permitido poner de manifiesto que el significado de los materiales musicales puede variar a lo largo del tiempo, lo que constituye su historicidad. De forma similar a las palabras de un idioma, que cambian de significado según la época, los materiales se llenan y vacían de

¹³ « Il ne suffit pas de faire remarquer que les deux livres ont été écrits à deux époques différentes par deux auteurs n'appartenant pas à la même nation et poursuivant chacun des intentions littéraires distinctes : il ne s'agit pas là de faits extérieurs, puisqu'ils permettent de caractériser les deux livres et de les différencier, malgré leur identité graphique. Les œuvres sont donc constituées en partie par leur localisation spécifique à l'intérieur de l'histoire de la littérature, ainsi que par les relations qu'elles entretiennent avec leurs auteurs respectifs. Comme les critiques en général ne prennent pas en considération ce genre de facteurs et nous enjoignent de concentrer notre attention sur l'œuvre elle-même, la contribution de Borges à l'ontologie de l'art est vraiment prodigieuse : on ne saurait dissocier ces facteurs de l'œuvre, puisqu'ils pénètrent son essence même. Ainsi, malgré leur identité graphique, les deux ouvrages sont radicalement différents... ». Danto, A. (1989). *La transfiguration du banal* (p. 78). Trad. C. H. Schaeffer. Editions du Seuil.

contenido mediante una operación de renovación perpetua. En esta superación radica, en mi opinión, la fuerza motriz dialéctica de la vida: la afirmación contenida en la negación, el germen superado por la determinación de sus posibilidades (aquí volvemos a la citación sobre la planta original de Goethe). Pero, para dar rienda suelta a esta transformación siempre actualizada, es necesario admitir que la obra puede ser otra cosa que un absoluto. Despojada de toda mistificación, se nos revela como un proceso cristalizado, como una búsqueda perpetua de sentido. Es precisamente esta redefinición constante la que abre la puerta a una panoplia de nuevas experiencias, destinadas a rejuvenecer nuestros conceptos y comportamientos con respecto a la creación musical.

Como consecuencia de nuestra naturaleza cambiante y perecedera, el significado que llevan las cosas a través de las épocas no permanece inalterado; al contrario, se pierde gradualmente, se transforma, renace de sus cenizas para volver a desaparecer, en un ciclo siempre renovado y siempre vivo. *El Laberinto de los Espejos* habrá servido, espero, para demostrar que los materiales musicales no son una excepción a esta circularidad.

Bibliografía

- Caullier, J. (2003). « C'est ainsi que l'on crée... » A propos de *La Main heureuse* d'Arnold Schönberg. Actas del colloquio *Le melange des Arts*. Presses Universitaires Septentrion.
- Danto, A. (1989). *La transfiguration du banal*. Trad. C. H. Schaeffer. Editions du Seuil.
- Imberty, M. (2005). *La musique creuse le temps: De Wagner à Boulez: Musique psychologie, psychanalyse*. Éditions L'Harmattan.
- Schönberg, A. (1984). Conferencia de Breslau sobre *La Main heureuse*. *Contrechamps*, 2. L'Âge de l'Homme.
- Webern, A. (1980). *Camino hacia la nueva música*. Trad. A. Servant, D. Alluard y C. Lattès. Paris: Éditions Jean-Claude Lattès.