

LA CUESTION DE LA CITA EN LA MUSICA CONTEMPORANEA¹

“...le travail de composition proprement dit commence maintenant, là où l'on croit, en général, qu'il n'y a plus que des applications à trouver; à toutes ces méthodes, il faut donner un *sens*.”

P. BOULEZ: Penser la musique aujourd'hui

Stockhausen escribe en un artículo (cito de memoria): “Una obra solo se justificará por su individualidad y su irremplazabilidad”. ¿Cómo compatibilizar esta definición, tan acertada por cierto, con la utilización de la cita como recurso compositivo?

Una cita significa a priori la ruptura de un sistema de organización por medio de la adición de un elemento extraño a ella. Un compositor compone en forma consciente (e inconscientemente también) siguiendo una lógica personal. La elección de los materiales, el uso que les da, la forma en que las relaciones entre estos evolucionan y maduran, imprimen a la obra un sello personal e inconfundible. Ese sello es lo que uno extrae de su contexto natural que le da vida y lo impone en un medio extraño, y a menudo hostil. Aclaremos, el sello no es la realidad concreta que uno extrae, uno toma una muestra normalmente mínima de una obra determinada pero el sello -que es la significación de esa muestra- está ahí completo y con toda su vida y esplendor (un sello, no olvidemos, no tiene un valor *per se* sino uno simbólico, vale por la realidad que representa). Cuando uno escucha 3 veces consecutivas una nota y luego una caída de 3ra mayor no reconoce simplemente la anacrusa inicial y la caída en tiempo fuerte de *la 5ta sinfonía* de Beethoven, en nuestra mente aparece dicha sinfonía en su integridad como mensaje musical y en nuestro espíritu comienza a vibrar toda la experiencia existencial que significa para nosotros la música de Beethoven, lo que suena en nuestras mentes no son 3 tiempos de una obra, *suena Beethoven*.

Toda cita es apenas una minúscula llave que abre una enorme puerta; sería un grave error no darle la importancia que tiene porque se estaría abriendo una caja de Pandora con el riesgo cierto de que la propia música quede seriamente dañada (o incluso algo peor). La utilización de este recurso no soluciona ningún problema sino que agrega una nueva cuestión a resolver, como veremos más adelante.

¹ Artículo publicado en *Música e Investigación*-Revista del Instituto Nacional de Musicología. Núm. 9, pp. 109-118. Buenos Aires. 2001.

Es interesante comparar en este punto a la cita con otra realidad musical que a priori está siempre presente en el proceso de creación: el cliché. Un cliché es una realidad estandarizada por el uso y la tradición, una realidad “muerta” que es tomada por un creador para darle nueva vida y sentido, y esto se realiza solo en la medida en que este logre crear una realidad estética lo suficientemente personal y coherente como para que contenga y de una nueva direccionalidad a los materiales utilizados, en otras palabras que les de vida propia. Se realizará solo en la medida en que se logre crear un “organismo” cuyos materiales y procesos sean tan complementarios e inextricables que no puedan ser separados en partes sin que se destruya el todo. El resultado final, lo que se escucha, no es sino la consecuencia de una reflexión previa sobre la esencia y sentido de los materiales y procesos con los que el artista ha decidido trabajar, una reflexión que defina claramente un sistema de equilibrios y una direccionalidad².

En la creación musical (en toda creación, en verdad) todo es un cliché a priori, todo llega a nosotros con un uso y una estandarización previos. En el sentido más amplio del término hasta las realidades concretas son clichés, un piano es un cliché desde el momento en que siglos de uso han hecho que nos enfrentemos (física e intelectualmente) a él, que lo utilicemos como creadores, de una manera estandarizada³.

Estamos condenados a trabajar con clichés, no podemos deshacernos de ellos, nuestro oficio de compositores reside en tratar de volverlos a la vida creando un contexto estético lo suficientemente novedoso y coherente como para que esos clichés cobren un nuevo sentido, cumplan una nueva función en su relación con el todo. Ahí y solo ahí dejarán de ser clichés, cobrarán vida y su uso (y la obra resultante) se justificará.

Volvamos a las citas. Otra pregunta que deberíamos realizarnos (y a la que no voy a responder porque es una decisión de cada compositor en cada momento del proceso creativo) es hasta qué punto una cita debe ser reconocida como tal. De hecho la cita tradicional, el tema melódico-armónico-rítmico tomado de una obra ajena y reconocido

¹ De hecho siempre hay una direccionalidad desde el momento en que la obra se hace realidad concreta en el parámetro temporal. La sucesión de fenómenos musicales define una dirección *per se*. Otra cuestión es si esa direccionalidad adquiere un valor estructural o no, lo que ya depende de una decisión (y capacidad) del compositor.

² Una interesante gimnasia intelectual consistiría en tratar de imaginar la posibilidad de utilizar un material o proceso “puro” en su novedad. Un sonido, por ej., absolutamente nuevo, de un instrumento nuevo, extraído de una manera novedosa (es decir, ni pulsando, ni golpeando, ni frotando, ni sacudiendo, ni...), ese material acústico -o uno electroacústico, en cuyo caso le novedad tímbrica (solo esta) sería mucho más fácil de conseguir- puestos a cumplir dentro de un contexto determinado una función absolutamente novedosa dentro de un desarrollo evolutivo que se volverá novedoso en la medida en que ese componente lo es, y dentro de una estructura formal que será novedosa en la medida en que..., ad infinitum (pero hablar de desarrollo ya es un cliché..., y de no-desarrollo también lo es).

como tal por el oyente es su forma si se quiere más superficial, o al menos más obvia; y acá entra otra cuestión cual es: cuántos tipos de citas hay, veamos.

Acabamos de mencionar la que podría llamarse *cita temática*; esta es en general la más evidente⁴ y en consecuencia la más difícil de justificar, es la que menos impunemente se puede utilizar, el plagio está ahí, a la vista y escarnio de todos. El choque de personalidades creadoras está en la superficie, en el primer nivel de percepción. Requiere de una coherencia y un manejo tan riguroso del propio pensamiento musical que pueda no solo tolerar la inclusión de un cuerpo extraño, ajeno a él, sino además aceptarlo como una necesidad imperiosa en ese momento y lugar de la obra⁵. El riesgo que se corre, si la cita es tomada de la tradición, es que sea percibida con un dejo de melancolía por los “viejos buenos tiempos”, ya definitivamente idos; y acá llegamos al punto crítico de este tipo de citas, punto que podría resumirse en la siguiente frase: si uno escucha más el mensaje original de la cita que el nuevo en el cual ella está incluida, la cita falló. Esta no contribuyó a apuntalar a una determinada coherencia constructiva previa sino que la quebró y la echó a perder a través de su propia identidad. La cita no se fundió en un nuevo mensaje, sino que mantuvo su identidad original, siguió siendo lo que era. En otras palabras siguió siendo un cuerpo extraño que en vez de agregar echó a perder.

Excede la finalidad de este escrito el análisis extensivo de ejemplos musicales, no obstante no puedo dejar de mencionar un par de ejemplos arquetípicos de citas temáticas: el primero es el *Concierto para Violín*, de Alban Berg. En este caso la cita melódica de Johann R. Ahle que se escucha al comienzo del Adagio final de la obra y la armonización del mismo realizada por J.S. Bach para su coral *Es ist genug*⁶ no son una simple digresión sino que son la resultante de una coherencia estructural que arranca desde el comienzo de la pieza y que se enraíza en el material básico que da origen a la obra: la serie. Esta como es bien sabido consiste en una sucesión de intervalos que forman acordes tríadas yuxtapuestos menor-mayor-menor-mayor y finaliza con una serie de 3 tonos enteros. Las connotaciones tonales son obvias y el compositor no buscó disimular el color tonal resultante de semejante serie, (más bien todo lo contrario si observamos las sucesiones de acordes de tercera, que se dan en el violín y los instrumentos de viento a partir del compás 104 del primer movimiento, por dar solo un

⁴ Recuerdo que el compositor francés Philippe Hurel me comentó que él en todas sus piezas se las arreglaba para citar un acorde particular, siempre el mismo, extraído de la obra (creo) *Partiels* de su amigo Gérard Grisey, como un símbolo de amistad y admiración. Esta cita, si bien es temática, es absolutamente irreconocible como tal por el oyente; ...una especie de *musica reservata*.

⁵ No puedo imaginar el hecho de *robar* mas que en términos de “necesidad imperiosa”.

⁶ También en el transcurso de la obra utiliza el tema de una canción folclórica tradicional (comp. 213 del primer movimiento) así como motivos de Ländler.

ejemplo). Estas citas arriba mencionadas simplemente hicieron conciente lo que ya venía siendo escuchado como lógica estructural en el ámbito de las alturas, su mensaje no rompió sino que coronó un discurso previo. Incluso cuando el coral aparece en forma explícita Berg se cuida mucho de ser demasiado obvio y por medio de diferentes recursos compositivos busca una síntesis entre su propia estética y el *phatos* barroco del coral⁷.

El segundo ejemplo que debe estar en todo análisis de cita temática es el III movimiento “*In Ruhig Flissender Bewegung*” de la Sinfonía, de L. Berio. En este movimiento Berio invierte el significado (la función, en verdad) de los términos discurso personal/cita temática. Acá la cita es la razón de ser de este sector, el choque de estéticas diferentes -choque que muchas veces se produce verticalmente- es lo que genera la energía que guía al movimiento hasta el final. Los sectores donde desarrolla un material propio (que se percibe como original de Berio a causa de la complejidad, la imbricación de las citas) se transforman en consecuencia en puentes que unen esas diferentes estéticas⁸. El “pecado original” que consiste en juntar materiales que expresan visiones estéticas diferentes a las propias, que en este caso son muchas, muchísimas (pasan Mahler; Bach; Schönberg; Strauss; Berg; Ravel; Debussy; Hindemith; Beethoven; Sravinsky; Boulez; Ives y otros) pasó de ser un problema a ser un motor que define una estrategia constructiva. Es difícil no lanzarse a un análisis más profundo de este movimiento, tal es su riqueza, pero la finalidad de este escrito es simplemente expresar algunas reflexiones puramente compositivas sobre la cuestión de la cita así que no sin dolor me detendré acá con este ejemplo.

La *cita estructural*. Es aquella que toma prestada no ya la superficie, el perfil de la pieza sino un elemento de la forma. El ejemplo que inmediatamente viene a la cabeza es la serie en la que está construida la pieza *Estructures pour deux pianos*, de P.Boulez. Esta obra toma la serie correspondiente a la pieza *Modes de valeurs et d'intensités*, de O.Messiaen, entre otras razones como un homenaje a su antiguo maestro⁹. Podríamos mencionar también un ejemplo más extraño y menos conocido: el Cuarteto para cuerdas *Fragmente-Stille, an Diotima*, de Luigi Nono. Extrañamente para un compositor de una

⁷“The second section of II (Adagio) presents the unique case of a set of Chorale variations,(...) strictly subjected to dodecaphonic discipline”. H.F.REDLICH: ALBAN BERG, The Man and his Music. Pg. 213.

⁸ En verdad esta condición de “puentes” tampoco se percibe como tal en un ciento por ciento lo cual agrega tensión al discurso, uno no termina de saber *cómo* escuchar la pieza, cómo hubicarse frente a los materiales. Su coherencia, su motor de avance, está asentado en la incompatibilidad de los materiales.

⁹ “Indépendamment de toutes les raisons personnelles qui m’ont amené à l’emprunt de cette thématique...”. P.BOULEZ: Jalons (pour uns décenie), pg. 209.

gran coherencia serial a través de toda su vida, Nono cita en esta obra no una serie sino una escala, la escala enigmática de Giuseppe Verdi¹⁰.

Otro ejemplo de este tipo de citas es -nuevamente- la serie del *Concierto para Violín*, de A.Berg, aquí lo citado en la serie, como ya fue explicado, no es ya a un compositor particular como en el caso anterior sino un sistema musical. Este ejemplo nos lleva al siguiente tipo de cita.

La *cita sistémica*, que también podría ser llamada *cita cromática* (en el sentido etimológico del término) aquella en la que lo citado no se extrae de una pieza-autor particular sino que lo que se cita, en forma más o menos fideligna, es una estética ajena a la propia y, en ocasiones, un sistema técnico-musical. Es el caso de Ravel cuando imita la música china usando una escala pentatónica en *Ma mère l' Oye* (todos sabemos que la música china es mucho más que una escala pentatónica); o cuando escribe un Blues en su dúo para violín y piano; o cuando Stravinsky compone un Rag Time y un Tango en *L' histoire du soldat*.

Una obra muy interesante es *Variationen für Orchester*, de Reinhard Febel. En esta pieza el compositor trabaja con espectros sonoros que a menudo hacen equilibrio en el límite de la tonalidad, y en algunos sectores están definitivamente dentro de esta, incluso utiliza para reforzar ese color tonal muchos clichés típicos del romanticismo como por ejemplo *crescendos* que desembocan en *tutti*s orquestales, o rápidas escalas descendentes que brindan al discurso un carácter rapsódico, o giros melódicos en los metales y cuerdas al estilo *gruppetto*. Febel no compuso simplemente una obra tonal, lo que hizo fue citar constantemente el *phatos* de la tonalidad usando por un lado espectros armónicos tónicos y por el otro reforzando esa percepción del mensaje musical (que ya de por sí es histórica) no ya avanzando en el sistema por medio de estructuras formales, funciones tonales, modulaciones, etc., sino yendo a los suburbios del sistema, echando mano a las resultantes gestuales que el uso de siglos estandarizó, en otras palabras usó en forma consciente y sistemática los clichés del sistema, no el sistema mismo¹¹.

La *cita textual*, es aquella en que un texto, es decir un concepto semántico condiciona la resultante musical. No me refiero por supuesto a los libretos de óperas o los textos de toda a tradición de la música vocal (que son efectivamente citas, en muchos casos). Me refiero a utilizations menos convencionales de la semántica. Este tipo de

¹⁰ En verdad tampoco es de él, fue inventada para un concurso de composición y luego usada por Verdi para un Ave María, y luego para la primera de sus *Quattro Pezzi Sacri*.

¹¹ Otro compositor que también utilizó clichés del sistema tonal, aunque en este caso en forma asistemática, y sospecho que involuntariamente, es Stockhausen en la pieza *Formel*.

citas son en algunos casos muy subjetivas lo que a veces limita bastante su percepción como tales, pero por otro lado, esa misma característica les da (les puede dar) una gran riqueza. Además en este tipo de citas el destinatario no siempre es el oyente. Un ejemplo muy interesante de citas que-se-escuchan es la obra *Die Jahreszeiten* (Scardanelli-Zyklus), compuesta por Heinz Holiger entre los años 1975 y 1985. Esta es una obra de gran aliento para voces y conjunto instrumental que utiliza textos de Hölderlin; sus partes están tituladas en función de las estaciones del año (Frühling I, II, III; Sommer I, II, etc.), y su ordenamiento es aleatorio. Al final de cada sector, luego de finalizar la música, se cita un día preciso en el lejano pasado. Esa cita produce en el oyente una suerte de angustia existencial, con el agregado que el texto de Hölderlin es cantado pero la cita es hablada, uno de los cantantes le *dice* la fecha al público y luego termina el sector. Uno se queda como flotando en una especie de vacío existencial¹².

Otro tipo de cita textual es cuando se “fuerza” una relación entre texto y música que a priori no existe y que en general tiene como finalidad un homenaje al citado. ¿Es necesario mencionar las decenas o cientos de obras basados en la célula melódica B-A-C-H?. También podemos hacer referencia al *Kammerkonzert*, de A. Berg donde el compositor utiliza las notas correspondientes a los nombres Arnold Schönberg, Anton Webern y Alban Berg¹³. También podríamos mencionar a Schumann (Carnaval op9; Variaciones Abegg) y a otros¹⁴.

Siempre me ha extrañado la fascinación que ha causado y aún causa entre los compositores, incluso entre los más racionales, este tipo de relaciones semántico-musicales totalmente ajenas a toda posible estrategia compositiva y que a lo sumo representan una necesidad afectiva del compositor.¹⁵

Nuevamente debemos volver a Berio y su “*In Ruhig Flissender Bewegung*” si queremos observar un caso casi¹⁶ único de citas que constituyen la estructura del movimiento. Es extraordinario como se produce allí un juego de espejos entre las citas musicales y textuales en esta pieza, dos estructuras paralelas que evolucionan “conversando” entre ellas. Por supuesto sería imposible analizar acá todo ese juego de

¹² La angustia proviene del hecho de que las fechas mencionadas no se relacionan con eventos históricos que nos permitan objetivarlas, son fechas perfectamente anónimas (den 24. Mai 1758; den 3ten März 1648; etc.) que chocan con nuestra limitada percepción del tiempo.

¹³ Fue escrito para el 50 cumpleaños de Schönberg, evidentemente como una forma de celebrar una “fiesta de familia”.

¹⁴ Paul Sacher fue otra personalidad que se transformó en (mucho) música por obra y gracia de su cumpleaños.

¹⁵ En el año 2000 P. Boulez cumplió 75 años y se realizó un concierto en Londres con piezas para piano encargadas especialmente a 11 compositores. Cuando escribo esto pienso cuántas veces habré escuchando en ese concierto a B-O-U-L-E-Z sin darme cuenta.

inter-relaciones, digamos solo que el texto básico que estructura la pieza (o sea el equivalente textual a lo que el Scherzo de Mahler es en la música) está tomado de la novela de Samuel Beckett *L'Inommable*, y que además toma textos de James Joyce; grafitis escritos en las paredes de La Sorbonne durante el Mayo Francés; charlas de familia; solfeos; etc.

Llegamos por fin al último tipo de cita al cual me voy a referir, siempre dentro de las citas textuales, son aquellas que su finalidad no es ser escuchadas sino que están dirigidas al intérprete. Estas citas condicionan la forma en que este se enfrenta a la obra, lo preparan espiritualmente, y a partir de ahí condicionan la resultante musical. Es el caso -una vez más- del movimiento "*In Ruhig Flissender Bewegung*" de la Sinfonía, de Berio, cuando el compositor en la letra A, octavo compás, escribe "Tempo dello Scherzo (III mov.) della Sinfonia di G.Mahler" por supuesto no le está indicando al director simplemente una velocidad de metrónomo, le está indicando además el espíritu de lo que viene, cómo enfrentarse a la pieza en el sentido más abarcativo del término..

Otro ejemplo sorprendente de este tipo de citas es el Cuarteto para cuerdas *Fragmente-Stille, an Diotima*, de Luigi Nono, en esta pieza el autor escribe a través de la partitura citas de Hölderlin que no deben ser escuchadas por los oyentes sino que están dirigidas a los instrumentistas. Nono en el prólogo de la partitura aclara que los fragmentos textuales no deben de ninguna manera ser declamados o entendidos como indicaciones paisajísticas o programáticas.

Es curioso, pareciera como que los compositores que recurren a este tipo de citas no confiaran (en algunas obras particulares) en la música pura como medio de comunicación autónomo, en la capacidad de la música de hablar por si misma, necesitan de la semántica no ya para "explicar" algo sino como un vaso comunicante entre 2 experiencias estéticas esencialmente diferentes e incompatibles entre si, y que son por su propia esencia y riqueza semánticamente inexplicables. Berio no explica cómo dirigir el III movimiento de su Sinfonía, le dice al director: piense en Mahler, o mejor, *sienta* a Mahler, y el director, si es capaz, fundirá la partitura que tiene enfrente con el espíritu de Mahler. Más difícil todavía, ¿cómo explicar en palabras el estado espiritual al que uno es llevado por una lectura de Hölderlin?, imposible, y ante esto Nono "simplemente" acude a los códigos: escribe en la misma hoja las citas literarias y la música..., y confía en el prójimo.

Este escrito no pretende ser una sistematización definitiva sobre la cuestión de la cita en la composición musical, es más, tampoco pretendía ser una sistematización en lo

¹⁶ El "casi" es retórico y solo hace referencia a mis limitaciones en cuanto al conocimiento de toda la literatura musical del S. XX.

absoluto sino solo reflexiones sobre el aspecto compositivo del tema. De haber pretendido ser un trabajo musicológico habría que haberse desarrollado mucho más ciertos ítems y habría que haber hecho muchas aclaraciones sobre lo efectivamente dicho; por ej. las citas fueron presentadas en tipos separados (temática; estructural; sistémica; etc.) pero ¿qué pasa cuando hay puntos de contacto entre estos tipos?. ¿Dónde se ubica exactamente el *Kammerkonzert*, de A.Berg?, en este escrito fue mencionado como un ejemplo de cita textual, ...pero en este caso el texto se transforma en estructura, en una serie, más allá de que después se la use melódicamente (con lo cual estaríamos abarcando 3 áreas).

¿Dónde ubicar la cita “Lieben Agustin” que aparece en la pieza *Mouvement (-vor der Erstsarrung)*, de Helmut Lachenmann, aquí la cita (que es un tema popular) aparece no como una sucesión de alturas definidas sino que lo que se reproduce es un perfil de alturas por medio de bandas, o sea por medio de sonidos no temperados, y con un ritmo que se reduce a “puntos vibrantes” en el tiempo, con lo cual la cita se funde dentro de la estrategia general de la obra.

También podríamos hablar sobre las auto-citas¹⁷; sobre las “citas sistémicas involuntarias” (en otras palabras, las legiones de epígonos que siguen obedientemente a los grandes creadores); y así se seguirían multiplicando las páginas.

Por otro lado con la elección de los ejemplos siempre quise volver a los mismos compositores -y a las mismas obras cuando era posible- como una forma de remarcar el hecho de que cuando hay un pensamiento musical verdaderamente profundo la función de los materiales y procesos nunca resiste una única lectura, ni una rígida sistematización.

Curiosa paradoja se da en el arte: por un lado la acción continua y coherente de un compositor da vida a una realidad (la cual eventualmente se tomará prestada por medio de una cita), por el otro la acción y el uso de cientos o miles de compositores a través de la historia “mata” a otras realidades convirtiéndolas en clichés.

Queda en nuestra responsabilidad como compositores la decisión acerca de si trabajar solo con material inerte al cual (quizás) le daremos vida con nuestro trabajo creativo, o tomar también aquel material que ya tiene vida propia anterior y al cual, sin renunciar a esta, ya que es la razón por la cual se lo toma, llevar (quizás) más allá, dándole un nuevo significado y función dentro de una situación estética novedosa; en otras palabras, dándole una nueva razón existir.

¹⁷ Alban Berg, por ejemplo, se cita a si mismo utilizando la misma serie en la 2da canción sobre un poema de Theodor Storm *Schließe mir die Augen beide* y, posteriormente, en la *Lyrische Suite*.

Es probablemente la única ocasión que se nos presenta en que la elección entre la vida y la muerte no es obvia. De nuestra correcta decisión dependerá que la obra resultante llegue a ser, en el mejor de los casos, hasta incluso individual e irremplazable.