



## La historia de la música. ¿Una pirámide de la complejidad?

The history of music. A pyramid of complexity?

Nicolas Darbon

Musicólogo y compositor. Institut d'Esthétique, des Arts et Technologies (IDEAT, CNRS), París. Profesor de la Universidad de Rouen, Francia.

Traducción y adaptación: José Luis Solana Ruiz

Departamento de Antropología, Geografía e Historia, Universidad de Jaén.

---

### RESUMEN

Se analizan varias de las principales concepciones sobre la complejidad y simplicidad del lenguaje musical que se han dado a lo largo de la historia de la música "clásica" occidental, desde el canto gregoriano hasta las músicas actuales. En ese recorrido histórico, se exponen los géneros, las técnicas, los autores y las tendencias que se han asociado a la simplicidad/complejidad musical; se hacen explícitos los campos semánticos ligados a estas dos nociones; y se muestran las dificultades y los límites que dichas asociaciones plantean.

### ABSTRACT

An analysis is made of several main conceptions concerning the complexity and simplicity of musical language that have arisen through the history of classical western music, from Gregorian chant to contemporary music. In this historical survey, several types, technologies, authors, and trends associated with musical simplicity/complexity are examined. The semantic fields tied to these two notions are made explicit, and the difficulties as well as the limits imposed by the above-mentioned associations are shown.

### PALABRAS CLAVE

complejidad | simplicidad | historia de la música | musicología

### KEYWORDS

complexity | simplicity | history of the music | musicology

---

### Proemio de Edgar Morin a la obra *Musica multiplex* de Nicolas Darbon

Nicolas Darbon se interesa tanto por los nuevos métodos en musicología como por las perspectivas transdisciplinares. Su pensamiento tiene brío y es original. Sus libros y artículos, publicados en el marco de la sistémica, la hermenéutica y la nueva Historia de la música, muestran sus cualidades de analista, de escritor capaz de una aproximación renovadora a la música. Encuentro muy interesante e indispensable la relación, a la par dialógica y rotativa, entre "complejidad y simplicidad" que contiene *Musica multiplex*. Tengo la sensación de que, mediante un notable esfuerzo de pensamiento, Nicolas Darbon ha elaborado una obra maestra.

### Introducción

"El arte está siempre en movimiento, en una situación de recomienzo, su equilibrio es inestable; pero, en el caso de la música, cada inestabilidad, cada *complexio oppositorum*, resulta duradera. Algunos dicen que nos dirigimos hacia un estilo austero; otros, que nos dirigimos inexorablemente hacia una mayor complejidad" (Igor Stravinsky; cit. en Schloezer 1923: 257; véase también Messing 1988: 87).

La historia de la música se resume, según una teoría comúnmente admitida, en una *complejización* del lenguaje musical: acumulación de armonías, multiplicación de líneas melódicas, refinamiento formal, logros en el ritmo, los intervalos y el timbre. Por el contrario, podemos especular sobre una *bipolarización* neta de la simplicidad y la complejidad, un movimiento pendular que, según las estéticas, privilegia uno u otro concepto. Tercera vía factible, que sintetiza esas dos concepciones: una especie de espiral, impulso

a la vez *cíclico y progresivo*. Esta espiral mantendría el binomio sin tratarse simplemente de una dialéctica hegeliana, según la cual, tras una fase de simplicidad, y una contrafase complejizante, sobrevendría una superación hacia un concepto completamente nuevo y diferente. ¿Con qué opinión quedarse? ¿Cómo historiografiar sin simplificar las pirámides de la complejidad musical? ¿Y qué enseñanzas podrían obtenerse de ello para las músicas contemporáneas?

## Monodia / polifonía

"Es con cierto asombro como se ha considerado hoy la *complejidad* y la variedad de lo que, a los oídos contemporáneos, parece ser el material más depurado: la *simple* línea melódica. Sin embargo, es en el interior mismo de esta simplicidad donde reposa la esencia del pensamiento medieval: la elaboración de un universo complejo de razonamientos fundados en datos simples" (Albert Seay 1975: 91; las cursivas son mías).

El canto gregoriano constituye el comienzo de nuestra reflexión. Primera manifestación musical escrita y acompañada de un corpus teórico y filosófico ampliamente abordado por la musicología y revisitado por la interpretación, porta las huellas vivientes de una civilización para la que religión, vida social, cultural y filosófica se encuentran íntimamente ligadas. El hecho de poner música a la palabra de Dios debe seguir los preceptos cardinales de la teología. Ahora bien, en la melodía gregoriana la palabra es, según Dom Joseph Pothier, el arte de la simplicidad: "Expresar espontáneamente lo que el corazón siente: he ahí el gran arte. La verdadera grandeza, ¿no se encuentra, en efecto, en la simplicidad?" (Pothier 1880: 37). La abstinencia es el ideal monacal, occidental u oriental; el alma se desprende de las escorias de la vida secular. Sin esta simplicidad primera, no hay contacto con lo divino. La interpretación es, pues, sobria, pura, moderada, sin efectos, sin teatralidad. Esta simplicidad expresiva pretende acercarse a la naturaleza, la cual, una vez alcanzada, es sinónimo de arte, pues en la naturaleza se encuentra el arte: "*Sed naturae ipsi ars inerit*" ("Pero el arte se encontrará en la naturaleza"; Quintiliano, cit. en Pothier 1880: 49).

Una primera paradoja surge: para los teóricos, la verdad natural y divina es una conquista, es la naturaleza corregida, idealizada; dicha verdad se obtiene tanto mediante la espontaneidad como mediante el control de sí y el buen gusto. "Permanecer en lo natural, es el arte supremo. Esa simplicidad y ese buen gusto constituyen el principal mérito de una buena ejecución del canto gregoriano" (Pothier 1880: 51). Lo natural es una simplicidad conquistada, del mismo modo que el clasicismo ha podido considerarse como un romanticismo domeñado.

Segunda paradoja, el *recto tono* encorseta la expresión en una monotonía artificial; pero, al mismo tiempo, consume el ideal monacal de simplicidad. El canto gregoriano se estructura en torno a una jerarquización por grados de la complejidad. Al contrario que las lecturas, los recitativos son embriones del canto (1-4); ascendemos progresivamente de la "salmodia" a la vocalización del alaluya (5-6-) (1):

1. *Parte hablada*: modulación premusical; punto de partida de origen divino.
2. *Recto tono* integral; recitación sin inflexiones; no cantado.
3. *Recto tono* con inflexiones en la subdominante y acentuaciones.
4. *Recto tono* vocalizado "paso a paso", rítmicamente cerrado, homogéneo.
5. *Tonos comunes*: entonación de las plegarias y lecciones de misa; las horas menores son más simples que las horas mayores.
6. *Salmos*: los cantos de las festividades mayores son largos y complejos.

Ahora bien, esta pirámide es una construcción de la historia. Al principio, la simplicidad de los cantos permitía una transmisión oral sin notación: las melodías y los esquemas de composición eran poco numerosos y relativamente fáciles. La complejización no es el único factor de la eclosión de la notación; es más bien la intrusión de la subjetividad y del individualismo lo que va a complejizar el repertorio y a llevar a la Iglesia a organizarse frente a la integración de textos no bíblicos, como el himno, de carácter popular, fácil de cantar.

Última paradoja, la monodia consigue crear una gran *riqueza mediante la depuración*. Jacques Viret insiste en la relación entre simplicidad monódica y riqueza formal, mientras que nuestro oído moderno se apoya en la polifonía como criterio de complejidad. "Hemos perdido la idea de esta riqueza, una vez que el desarrollo de la polifonía y la armonía nos ha acostumbrado a escuchar la melodía acompañada" (Viret

1986: 14). La polifonía es interna a la melodía -en forma de jerarquías entreveradas-, en la interrelación sutil entre la lógica acentuada y semántica de la frase, la organización de intervalos y figuras de la melodía, y el recorte rítmico en varios niveles.

Por último, insistimos sobre la globalidad de la plástica melódica y el universo sonoro que genera, en el que las notas y su sucesión son menos importantes que los esquemas de la composición y la atmósfera musical (aspecto importante, por lo demás, de todo aprendizaje de la música). Esta atmósfera es propiamente religiosa, estática como la estructura modal, y no dinámica como la progresión tonal. Estamos en un mundo musical de meditación, en el que el hombre, al margen de Dios, es estrictamente nada, y así el *ethos* global de la monodia vincula, religa, la sensibilidad humana con la simbólica divina.

En ese estadio, parece ya que se tiendan naturalmente puentes con la época contemporánea. Sería el caso, por ejemplo, de las posibles raíces en las monodias de José Evangelista, de la inmovilidad expresiva de Olivier Messiaen y Arvo Pärt, del "estatismo transformacional" de la música espectral (con sus prolongaciones en el budismo zen), de las estéticas de la ambigüedad vocal de Betsy Jolas o de las músicas de la austeridad, de lo ínfimo y del casi-nada.

La liturgia va a complejizarse mediante añadidos e injertos multiformes; el compositor impone sus propios intereses; el juego de la complejidad consiste, entonces, en afirmar su arte, sin tener en cuenta el marco del equilibrio estructural de la liturgia. Si la música es un espejo de la armonía universal (es decir, divina), es también el espejo del mundo y del tiempo. El individualismo de los solistas y la virtuosidad de los cantantes condujeron a una música culta en la que la complejidad es el resultado directo de la dificultad, que contrasta con una música de coro popular y simple.

Ese período de crisis coincide con un nuevo desarrollo: la *polifonía*. Este término se convertirá aproximadamente en sinónimo de complejidad; la evolución hacia la polifonía será considerada como una evolución hacia la complejidad. El sistema consigue integrar esa novedad y conferirle fundamentos teóricos. Como Albert Seay explica: "Hasta el siglo XIII la teorización musical se comporta como un organismo viviente, en crecimiento continuo para absorber las novedades conforme aparecían" (Seay 1975: 15).

### **Ars simplex (2) / ars subtilior**

En el siglo XII, la música se divide en dos campos, en dos estilos opuestos: los compositores de la escuela de Nôtre-Dame de París (complejidad) y los juglares improvisadores (simplicidad):

"En suma, dos tipos de músicos: uno, escribe en su mesa de trabajo partituras *complejas*, sutilmente pensadas y elaboradas con mucha reflexión; el otro, extrae de los mismos sonidos una música *simple*, espontánea. Es sabido lo que sucedió con ellos: el compositor obtuvo un gran éxito, mientras que el juglar desapareció, o sobrevivió en la marginalidad de los rascacielos de las aldeas" (Viret 2000: 20; las cursivas son mías).

¿La victoria de la complejidad explica el tiempo presente? ¿Los rascacielos no conocen un retorno con la valorización estética de las "músicas actuales"?

El Renacimiento ha fascinado a varios compositores contemporáneos: Claude Le Jeune a Messiaen, Johannes Ockghem a Ligeti... Para comenzar, digamos que el *ars nova*, denominación que los musicólogos toman de Philippe de Vitry, compositor y teórico del siglo XVI, se opone al *ars antiqua*. El concepto clave es aquí la novedad. Al realizarla, la musicología valora una obsesión contemporánea, que por lo demás solo es adaptada en Francia, ya que la anterior oposición no se dio en Italia ni en Inglaterra (Seay 1975: 185). Se asocia todavía *ars nova* a "música moderna", "*Neue Musik*", etc. En el Renacimiento se quiere ver también una valorización de lo re-novado. Pero el término "Renacimiento", que se inventó en la era industrial, después de 1850, ha sido cuestionado hoy, por tres razones: conlleva un juicio de valor a posteriori sobre la Edad Media; pretende un retorno a la antigüedad, lo que es discutible; y presupone con respecto a ésta una ruptura brutal no menos discutible (véase Bourguignon 1998: 89-90).

La novedad mantiene con la complejidad una relación estrecha: la conquista de nuevas técnicas permite

una acumulación y complejización del discurso musical. Al ser el antiguo discurso forzosamente más simple, la complejidad es un signo de refinamiento y modernidad. La oscilación en nuestra percepción de las civilizaciones extraoccidentales llamadas primitivas, que introduce el interés muy reciente -en la música culta- por esas culturas, proviene ciertamente de nuestra toma de conciencia de la extrema complejidad de algunas prácticas musicales étnicas, del grado de sofisticación y de la riqueza contenida en esas músicas, tal y como ha sido puesto de manifiesto por los etnomusicólogos. De golpe, nuestra modernidad se encuentra conmocionada, pues lo que era considerado como la infancia de la civilización se revela al menos tan sutil como la civilización que ha alcanzado el supuesto estado de alta madurez (sociedades "evolucionadas", "desarrolladas", etc.) (3).

No obstante, el valor conferido a la complejidad es contestado cuando ésta alcanza un grado que se juzga excesivo. Una de las primeras grandes controversias de la historia de la música cristaliza en torno a ese concepto. En su bula de 1322, el papa Juan XXII condena el *ars nova*, llamada entonces la nueva escuela, por su obsesión por medir el tiempo, por subdividirlo hasta el punto de que "las notas son casi imposibles de percibir" (cit. en Fubini 1983: 53). De ese modo, prosigue, "la multitud de sus sonidos desdeña nociones de simplicidad y equilibrio que permiten distinguir las notas en el canto llano". Apuntemos que, si la simplicidad o la claridad son *modus operandi*, la finalidad continúa siendo aún expresar lo sagrado; pero, sin esos caracteres fundamentales de la escritura, no hay percepción posible. Por otra parte, la conclusión que extrae de ello Enrico Fubini resulta esclarecedora en lo sucesivo. "En ese texto, los antiguos valores de claridad y simplicidad se oponen a las novedades gratuitas, abstrusas, complejas, como es costumbre en toda batalla entre tradicionalistas e innovadores" (en Fubini 1983: 53). La dialéctica de lo simple y lo complejo se sitúa, pues, en el epicentro del combate entre los antiguos y los modernos.

El *ars nova* consiguió desvincular la música de su funcionalidad litúrgica; lo que importa son las construcciones isorítmicas, las innovaciones formales y polifónicas, en un juego siempre más sofisticado que algunos juzgaron gratuito y estéril. La melodía acompañada de contrapuntos -género oficial- de Guillaume de Machaut o Vitry se distingue, así, por "el extremo refinamiento y el aspecto artificial de su factura" (Stenzl 1976: 56). El tránsito desde un *ars nova* a un *ars subtilior* muestra también la complicidad entre novedad y complejidad, al ser el último la pura continuidad del primero. El término, inventado por Ursula Günther en 1963 (4), corresponde a lo que se ha llamado también el período manierista o tardío. (Vemos cómo es costumbre considerar los finales de los ciclos estéticos como manieristas, lujuriosos, flamígeros, incluso como decadentes...). No sorprende que las especulaciones musicales se elaboren lejos del dominio de lo sagrado. El *ars subtilior* puede ser considerado como una prolongación, pero también como un estilo autónomo; si los compositores lo utilizan en toda Europa, no lo hacen sistemáticamente.

¿Cuál era el objetivo de esa complejización absoluta? El discurso de los teóricos de la época es interesante: al igual que Juan XXII, Jacques de Liège, en su *Speculum musicae*, critica el refinamiento arsnovesco, pero vinculando el *subtilior* al *difficilior*. Se trata, pues, de un problema de interpretación conceptual. Por otra parte, sobreentiende que no hay ruptura aparente, ni por tanto novedad, *nova* (algo que, por lo demás, Jacques Chailley confirma), sino un *sobreañadido* enorme, lo que viene a ser lo mismo: los *fundamenta* (claridad, simplicidad) son negados.

Una vez más, el discurso de los musicólogos es bastante interesante. La generación de finales de siglo (años 1380-1390, comienzo del siglo XIV), atrapada entre Guillaume de Machaut y Guillaume Dufay, buscaba reformar el estilo precedente, en el sentido de *majores subtilitates*. Ursula Günther no vacila al hablar de arte intelectual y de métodos complicados. En general, los factores sociohistóricos progresaban: una complejidad a imagen de la aristocracia, que coincidía con un desmoronamiento político. Segundo objetivo: responder a los ataques de una elite social y al gran refinamiento de las cortes.

¿Qué diferencia de matiz existe entre complejidad y complicación? La *Sumite carissimi* (comienzos del siglo XV) de Zacharias "es considerada durante mucho tiempo como la obra más complicada de la historia de la música" (Stenzl 1976: 56). El *ritmo* es, como en el *ars subtilior*, el parámetro "generador de complicación": multiplicación de los valores rítmicos, que llegan a ser ultracortos, interacciones conflictivas entre los ritmos. Parece que los musicólogos juzgan con severidad la sutilidad apreciada en Europa durante una treintena de años. Así, se considera "complicada" una obra compleja que sobrepasa un determinado umbral y esto se utiliza como justificación mayor para negarle valor estético real. Otros

estilos y otras obras son no menos complejos, pero no son ya juzgados como complicados. Será necesario, pues, preguntarse sobre el significado de complejidad y de complicación. Veamos cómo ese estilo complicado es juzgado por tres musicólogos. Para Claude Pétillo, es una sobrepujanza que se pierde en un sutil delirio intelectual, enredado en un manierismo gratuito. Del mismo modo, para Jacques Chailley (1967-1992, vol. 1: 58) se trata, con respecto al *ars nova* de fin de siglo, de un exceso de complicaciones gratuitas, fruto de la psicosis del modernismo. Por su parte, Albert Seay subraya el carácter artificial sin finalidad estética. Que ese estilo marcara el fin de un ciclo, desembocando en un callejón sin salida (5), contribuye a la debilidad estética de su valor musical; finalmente, su "gratuidad" se debe a su carácter profano, al hecho de que un determinado pasaje hubiese podido escribirse de manera más simple. Una última explicación, interesante pero ciertamente parcial, insiste sobre la función didáctica de esas especies de catálogos exhaustivos de signos, de esos repertorios de utilizadas gráficas, con vistas a probar o experimentar la lectura, incluso de hacer gala de saber y virtuosismo.

Pero no todos los historiadores son negativos. Jürg Stenzl (1976: 53) habla de enriquecimiento extraordinario y Nors S. Josephson (1981: 640) de un estilo musical altamente refinado por la admirable cohesión de tonos y motivos. Añadiremos que la emancipación de lo musical con respecto a lo textual suscita una dialéctica que será fértil en la historia musical: las concepciones heterónoma/autónoma de la música. Ahora bien, esta dialéctica fue consecuencia de la complejización del lenguaje musical; no fue generada, por ejemplo, a partir de especulaciones teológicas.

Si nos detenemos en el *ars subtilior*, éste, más allá del hecho de que represente a una escuela, hace pensar inmediatamente en la *New Complexity*, prolongación natural de la escritura serial de Xenakis, o incluso en obras como las de Mark André, autor de trabajos sobre la *compossible musical del ars subtilior* (André 1994). Por lo demás, los mismos medievalistas establecieron ese paralelismo. Jacques Chailley (1950: 242) compara la técnica del *hoquetus* (6) de la polifonía medieval con el *swing* negro americano y con las "células desestructuradas de las 'series' dodecafónicas".

Albert Seay es más explícito aún:

"El rigor rítmico del motete y la organización compleja de su desarrollo son particularmente apreciados por un auditorio cultivado. Éste experimenta el mismo placer intelectual que, en otras épocas, experimentaba un público igualmente cultivado cuando escuchaba fugas o sinfonías. El motete isorítmico es muestra de un intelectualismo análogo al que sostienen hoy las tendencias seriales: se organizan con rigor toda suerte de combinaciones; la técnica dodecafónica, ¿no es una aplicación del principio de repetición del *color*?" (Seay 1975: 194).

Un retorno a la simplicidad, la claridad y la expresividad va a producirse, quizás como reacción contra ese estilo complicado. Se asocian con frecuencia la claridad y la expresividad, elementos relacionados con la percepción y de carácter intersubjetivo, a la simplicidad, que parece de carácter sintáctico y estructural; señalemos, también, que los elementos de simplicidad estaban ya presentes durante el periodo "sutil". La edad de oro de la polifonía (1420-1600) corresponde al retorno de lo audible, según Johannes Tinctoris (*De arte contrapuncti*, 1477). Al "callejón sin salida arsnovista", sucedería nada menos que una "liquidación del espíritu medieval" (Beltrando-Patier 1982: 127-128) hacia 1460, consecuencia de la retracción de la música pura constructivista en beneficio de una acrecentada preocupación por la intelección del texto.

Parece que las cimas de la historia musical fuesen descritas como fases de equilibrio y síntesis. Así, la generación de Josquin des Prés cultiva la homogeneidad de las voces, la calma y lo natural, se libera de sacudidas rítmicas, florituras y efectos teatrales; a medio camino entre la complejidad contrapuntística y la simplicidad melódica, vincula *scientia* y *sensibilitas*. Esta transparencia devuelve su peso significativo al texto bíblico. La generación de comienzos del siglo XV optó por una simplificación de la escritura, que se percibe en las canciones francesas. Johannes Ockeghem simplifica las medidas; al privilegiar lo "binario", aligera la notación con fines expresivos. La calurosa luz de esta polifonía ha sido comparada con el progreso de la ciencia gótica y el humanismo renaciente.

No obstante, si la *Misa del papa Marcelo* (1567) de Giovanni Pierluigi da Palestrina, en la que el texto destaca con claridad, era en esta época el modelo absoluto y oficial, un nuevo pico de complejidad contrapuntística se alcanza con el motete de Thomas Tallis *Spem in alium* (1570), para cuarenta voces reales, escrito como respuesta a un reto lanzado por nobles ingleses. De manera más evidente: la

*densidad* del acompañamiento polifónico de los *Ayres* de John Dowland muestra que "toda la complejidad polifónica del madrigal" (Raynor 1976: 428) puede ser *condensada* en la simple (la única) parte del laúd.

De manera general, los musicólogos son sensibles a los criterios clásicos de simplicidad, sensibilidad y equilibrio. Jacques Chailley (1950: 277), en particular, insiste en estos aspectos. Según él, John Dunstable y el arte inglés huyen de "los artificios sin salida del modernismo de Vitry", lo que permite a la simplicidad y lo natural recobrar sus derechos. En Borgoña, "la oscilación eterna del péndulo" restablece el equilibrio; es un estilo "más nuevo y más rico de promesas en su simplicidad que el de las escandalosas audacias de la difunta *ars nova*" (Chailley 1950: 281).

Aunque no sea nuestra intención invalidar esta tendencia histórica a la simplificación, sin embargo, es necesario recordar que los juicios de valor que la musicología adhiere a este o aquel concepto deben ser colocados en el contexto histórico en que los musicólogos trabajan y viven. Así, la insistencia de Jacques Chailley en criticar el modernismo sofisticado en beneficio de estilos equilibrados y clásicos, se debe en parte a su posicionamiento como compositor -que podemos calificar de neoclásico- y a su implicación en los debates de su tiempo. Citemos, por ejemplo, la conclusión de su *Traité historique d'analyse harmonique* (1951), referida a la música atonal, que representa un tiempo fuerte poco clásico, en todo caso tan descaminado para él como el *ars subtilior*.

"No será sino dentro de aproximadamente doscientos años cuando podremos saber si las convulsiones a las que asistimos [habla de la música contemporánea] eran una simple fiebre pasajera, fácilmente explicable en virtud del desarrollo de una sociedad conmocionada por demasiados cataclismos, o si, principio todavía informe de un mundo nuevo en gestación, representaban las convulsiones agónicas de una civilización que ha llegado al término de sus posibilidades" (Chailley 1951: 150; obra dedicada a Olivier Messiaen; véanse también los cuadros de las págs. 22-23).

Peter Niklas Wilson comparte esta visión del eterno péndulo enunciada por Chailley; antes del minimalismo, la simplicidad musical fue el objeto de una estrategia estética. Él ve tres polos históricos: además del viraje decisivo de los siglos XIV y XV, en 1750 se anuncia una joven estética musical burguesa, y, en la convergencia de los siglos XIX y XX, la música reductora y desubjetivizada de Erik Satie (Wilson 1988: 356-360). Jacques Chailley sostuvo, además, en particular en su tratado, una concepción acumulativa del lenguaje musical.

## Reforma / contrarreforma

El fenómeno de complejización resulta particularmente perceptible en la Italia del siglo XV, desde un triple punto de vista. Al comienzo del siglo XV, las formas habían vuelto a ser de nuevo simples, como las *frottole* o las *ballate*. Poéticas, pero también populares, entre la fantasía y la improvisación, en el transcurso del siglo XVI pierden su carácter elemental e inmediato, y el proceso de sofisticación alcanza un grado extremo en las *canzone*, villanescas, etc. Paralelamente, hacia 1530, el refinamiento de la pareja música-texto, el matrimonio entre la ciencia contrapuntística del norte y la sensualidad melódico-armónica del sur, producen un nuevo género: el madrigal; a finales de siglo, la complejidad alcanza una nueva cumbre en el madrigal dramático. Por último, en el corazón del siglo XVI, la polifonía, *ars perfecta*, conoce su apogeo. Alrededor de ella se desarrolló la controversia sobre lo simple y lo complejo, en la que chocan planteamientos diferentes.

Dos posiciones. Gioseffo Zarlino (1558: § 12) no acepta las complicaciones creadas por el nuevo sistema polimodal; milita para reintroducir la pareja claridad-simplicidad, en lo sucesivo bien soldada. Intenta proponer un modelo racional al lenguaje musical, empresa que será retomada entre otros por Jean-Philippe Rameau, fomentando una polémica estética sustentada en argumentos científicos, o pretendidamente tales. Aunque favorable a la diversidad de técnicas, pero contrario a los desórdenes y las extravagancias de su época, establece una *nuova scienza* fundada en el número (7).

Por otra parte, Giovanni María Artusi defiende la polifonía en nombre del racionalismo -e incluso del determinismo, pues condena en nombre de las leyes inmutables lo que llamará la *seconda prattica*-. El hecho de que opusiese la expresividad (del nuevo estilo) a la belleza (de la polifonía tradicional) fue la

causa profunda de su controversia con Claudio Monteverdi. Esta vez, nuevos satélites conceptuales, la subjetividad-expresividad y la belleza-objetividad, vienen a gravitar alrededor de la simplicidad y la complejidad, positivismo que, por supuesto, encontraremos más tarde (en el caso de Eduard Hanslick, Igor Stravinsky, etc.).

El problema de la audibilidad enunciado por Tinctoris se encuentra en el corazón tanto de la reforma protestante como de la contrarreforma católica. Es lo que preconizan los padres del concilio de Trento (1545-63), que atacan las excrecencias del canto litúrgico (8). El objetivo pedagógico es sociopolítico: hacerse comprender y apreciar por el pueblo. Conrad Rupsch, el consejero de Martin Lutero, deseaba que la melodía fuese simple, accesible, popular. La coral será silábica, homorítmica (ritmos primarios); la melodía se confiará al soprano, con intervalos unidos, por segmentos cortos y calibrados, de forma estrófica con repeticiones, en lengua vernácula y con un vocabulario muy limitado. La coral es uno de los prototipos de la simplificación musical. Todo el arte de los compositores hasta Juan Sebastián Bach consistirá en introducir riqueza en el marco estrecho de esa forma.

La música instrumental es apta para expresar emociones. Ahora bien, la verdad de los afectos no es forzosamente compatible con la sofisticación contrapuntística. Por eso, el desahogo buscará la simplicidad monódica, la melodía acompañada. La teoría de las pasiones, retomada de Platón por J. Mattheson, expresa esta idea de que se puede representar con "simples instrumentos" y mediante "simples acordes" la multiplicidad de las pasiones (Mattheson, cit. en Beltrando-Pattier 1982: 221-224).

En Francia, la corte había centralizado desde el siglo XVII la creación musical; la época contrapuntística estaba definitivamente superada; dos pequeños géneros ocupaban el lugar de honor: el *balet* y el *air de cour* (9). Este último, serio, afectado, acompasado, se caracteriza por su simplicidad, hasta el punto de convertirse en un timbre, es decir, en una melodía que se utiliza cambiándole los lineamientos, la armonía, las palabras, etc. El aire permanece asociado a lo popular, a la "música ligera" y al *air à boire* (10). Este ejemplo es útil para recordar la conexión, que se hace con frecuencia, entre simplicidad y música popular, así como, por extensión, entre la simplicidad y la danza, el divertimento (o, en nuestros días, las músicas comerciales).

## Rousseau / Rameau

"Si lo difícil es lo bello, / qué gran hombre Rameau; / pero, si lo bello, por ventura, / no fuese más que la simple naturaleza, / ¡qué pequeño hombre Rameau!" (*Le Mercure de France*, 1733, a propósito de *Hippolyte et Aricie*; cit. en Fubini 1983: 95).

Una controversia marca un nuevo punto de anclaje, verdadero mar de fondo que fue removido en 1752. Se oponen, por un lado, el intelectualismo y la sofisticación de la tragedia lírica clásica, por otro el sentimentalismo y la simplicidad de la ópera italiana y, pronto, del prerromanticismo, del *Sturm und Drang* y quizás de un nuevo paradigma estético. La música es el escenario de una polémica vasta, pues domina en sí misma a la vez tanto las especulaciones cósmicas y fuertemente paralógicas del "cuerpo sonoro" y de la estructuración armónica, como la materia más evidente de la expresión afectiva, de la regresión inconsciente y del discurso sobre lo inefable. Catherine Kintzler explica bien cómo el arte clásico quedó fascinado por la maquinaria (lo que hoy llamaríamos las "nuevas tecnologías"), es decir, por la transposición del universo, en calidad de ingenio mecánico, sobre la escena *vía* los engaños de la percepción, las ilusiones, los laberintos. Presupone un mundo hecho de leyes y relaciones que hay que formalizar; su esencia es objetiva. Si se considera, por el contrario, que la verdad es en esencia subjetiva, entonces, es necesario dedicarse al desvelamiento del sentido, despejar la capa de oscuridad que maquilla la realidad con reglas y números; la imitación no es ya una transposición, una quintaesencia reveladora, sino un engaño. Catherine Kintzler plantea claramente el debate estético:

"A la complejidad de relaciones, Rousseau opone la simplicidad y la inmediatez de las fuentes originarias: tras el telón, no son piñones y poleas lo que descubre, sino significaciones y emociones puras, tal como circularon entre los hombres en la simplicidad de los orígenes. (...) Hemos visto que el pensamiento clásico, debido a que ve la naturaleza como un conjunto de estructuras complejas y mecánicas, privilegia en su recorrido el artificio y todo lo que tiene que ver con la mediación: revelar la naturaleza oculta es, ante todo, efectuar rodeos y utilizar aparatos, aparatos científicos o de tramoya. Rousseau, de manera inversa, remite siempre en su sistema filosófico a la hipótesis de

una naturaleza intuitiva, simple y transparente en su esencia. Si está oculta, es por causa, precisamente, de los artificios y las mediaciones de todas las especies. De manera que la historia teórica de la humanidad es la historia del oscurecimiento progresivo de la simplicidad natural primitiva causado por las diferentes complejizaciones y especializaciones que se han ido sucediendo; las ciencias, las técnicas, las artes, al aportar la discursividad, han introducido poco a poco la turbación y la corrupción. La historia del progreso es también la de una degeneración" (Kintzler 1988: 130).

Varias interpretaciones musicales resultan posibles (simplicidad): 1) expresión premusical: voces, grito, estado de naturaleza; 2) música elemental, ingenua, sincera: músicas étnicas, para niños; 3) música no estandarizada, no civilizada, no sofisticada.

El impacto sobre las músicas contemporáneas es perceptible: de un lado, las escrituras surgidas de la tradición armónica, combinatoria y tecnológica (polo de lo complejo); de otro, las motivadas por lo que llamaremos el *pensamiento de las profundidades*, la música del sonido, la materia sonora, las texturas, los arquetipos (polo de lo simple).

## Clasicismo / romanticismo

"*Il faut croire à la simplicité*" ["Es necesario creer en la simplicidad"] (Johann Wolfgang von Goethe, correspondencia con Zelter, 29 de marzo de 1827; en francés en el original; en Goethe 1948-1960, vol. 21: 729).

El placer gana, pues, en espontaneidad. La situación en Alemania en torno a 1750 es tal que incluso la misma obra de Juan Sebastián Bach se ve afectada por la polémica, en tanto que representante de la escuela contrapuntística. Adolf Scheibe, crítico de una famosa revista de la época, la emprende contra lo que va a convertirse en un nuevo *ars vetus*, el cual tiene al contrapunto del cantor de Leipzig como rasgo destacado. Scheibe (1745) considera que dicho contrapunto está pasado de moda, que es "oscuro a fuerza de artificios", difícil, sobrecargado, pesado, laborioso, que torna al canto "absolutamente incomprensible". Frente a esto, emerge el estilo galante, hecho de noble simplicidad, de Johann Hasse, Johann Joachim Quantz, Georg Philipp Telemann... (véase Kühn 1998: 36 y ss.). De manera general, Peter Schulz, en *Lieder im Volkston bei dem Klavier zu singen* (1784), subraya la importancia de la simplicidad (*Simplicität*) y de la intelección (*Fasslichkeit*). Del mismo modo, Ferdinand Hand recuerda en *Ästeik der Tonkunst* (1837) el papel de la simplicidad (*Einfachheit*) en la estética del siglo XVIII (véase Budde 1981: 29).

Por otra parte, la simplicidad no es un criterio suficiente, pues, al ser la música menos una gramática que una emanación del sentimiento, ningún criterio es necesario. Es la época de la *Empfindsamkeit* ("sensibilidad", 1740-1760) encarnada por Carl Philipp Emmanuel Bach. La razón no llega a aprehender la calidad del sentimiento musicalizado, solo el buen gusto o la intuición pueden prestar alguna ayuda. El tema barroco sinuoso, ornamentado, complicado, deja paso al tema clásico corto, simétrico, delimitado, convencional, periódico y estructurado. La música se emparenta netamente con el modelo lingüístico (frases, puntuación...). Si se permanece en el paradigma clásico, los principios de separación, de lógica, de jerarquía, de reducción son dominantes. Hay, pues, un hiato entre una música fundada en la emoción y el buen gusto, y la naturaleza profundamente discursiva de la música. "En realidad, el clasicismo y el romanticismo -o el barroco- son complementarios", explica Pierre Fortassier, quien, no obstante, distingue en Europa dos corrientes contradictorias: razón y sensibilidad, *Aufklärung* y *Sturm und Drang*. "De un lado, gusto por la claridad, la simplicidad, la universalidad (...); de otro, reivindicación del 'yo' singular, necesidad de confesión y justificación, lirismo personal" (Fortassier 1976: 206-207). Por consiguiente, los musicólogos tienen tendencia a reencontrar en el seno de cada obra (eterna complejidad de la naturaleza humana) las "pulsiones" arquetípicas barroco-clásico, simplicidad-complejidad de las que habla René Huyghes (1985), cuando esas obras son clasificadas al mismo tiempo por los mismos musicólogos en corrientes históricas distintas y antagónicas, subtendidas por las mismas pulsiones.

En relación a los arquetipos musicales, pueden citarse dos procesos contrarios: la *ornamentación* (complejización) y la *reducción* (simplificación), que podríamos atribuir respectivamente, en especial con respecto a la morfología de la melodía, a un pensamiento barroco, incluso romántico, y a un pensamiento clásico.

La técnica de la ornamentación consiste en partir de un esquema preexistente para variarlo, amplificarlo, disminuirlo. Difícil en las polifonías complejas, su pleno desarrollo se alcanza en la monodia. Es una complejización que posee la ventaja de hacer visible la estructura fundamental, con lo que alimenta el encanto del juego entre una forma elemental y su transformación, entre regla y licencia, entre constricción y libertad, en beneficio de la sensualidad, de la ilusión, del saber hacer, del virtuosismo. La fuente de la polifonía reside en la disminución y el *color* sobre un fabordón o un *organum*. *Passaggi*, *glosas*, divisiones del renacimiento hasta el *da capo* del *aria* barroca: la ornamentación procura innumerables formas. En este dominio hay, igualmente, picos de complejidad y "grados cero". Por ejemplo, "los adeptos al nuevo estilo de las décadas de 1580 y 1590 acumulan ornamentos floridos en exceso y de una rapidez tremenda sobre líneas melódicas relativamente simples" (Meyer Brown 1991: 59). En revancha, la reforma de la ópera barroca que Christoph Willibald von Gluck emprende tiene como fin "restringir la música a su verdadera función", no entorpecer la acción "mediante ornamentos inútiles, superfluos". Gluck prolonga las ideas de Rousseau. "Creía, además, que mis mayores esfuerzos debían centrarse en buscar una bella simplicidad, y evitaba hacer alarde de dificultades en detrimento de la claridad" (cit. en Cande 1978: 589). Esta práctica es común a todas las épocas y a todos los estilos, tanto en la tradición oral como en la escrita, aunque desaparezca de la música culta en el siglo XX; signo de la hegemonía de la escritura, y de un paso hacia el *ars perfecta*, al tener la obra solo una formulación, la dada por el compositor (incluso en la obra abierta). La ornamentación sugiere, también, un arte del embellecimiento, de la decoración (bordados, florituras, floreos...), de la guirnalda y del arabesco, en resumen: de la superficie y la ligereza, en contradicción con la pretensión a la profundidad y la eternidad. Por último, se vincula con la transcripción, la variación y la improvisación, poco compatibles con el mito del genio único y de la verdad profunda.

La reducción, por su parte, puede tomar diversas formas, sea en la interpretación, en la audición o, incluso, en la enseñanza. En el siglo XX, las transposiciones de cantos de pájaros de Olivier Messian son muestra de una forma de reducción, en el sentido de que eliminan las sutilidades naturales para seguir el rumbo del sistema temperado, sin hablar del timbre y del ritmo. La reducción es uno de los procesos principales del pensamiento cartesiano: pasar de lo complejo a lo simple; el reduccionismo es una escuela de la simplificación, una técnica peligrosa en el dominio de las ideas. Incluso si, en música, podemos dudar del valor estético que puede tener reducir al piano una pieza para orquesta, no obstante, hubo compositores que lo hicieron, como, por ejemplo, Franz Liszt con las sinfonías de Ludwig van Beethoven. El *air de cour* era fruto de una reducción histórica, la de la canción polifónica a la pieza para laúd. Se puede hablar, igualmente, de una condensación de la compleja polifonía del madrigal en el marco del *ayre* inglés para laúd. La forma depurada, destilada, quintaesenciada de una materia bruta, caótica o malformada es uno de los principios del arte clásico. La dimensión suplementaria que asume la complejidad situada en un marco estrecho tiene un nombre: la densidad.

Señalemos, por otra parte, el papel que la ópera desempeña en las contiendas estéticas. Este género es fruto de una reacción contra la complejidad del contrapunto madrigalista. Es el arma de la *seconda prattica* a favor de una riqueza *monódica* (como el gregoriano). Más tarde, la ópera será el centro de la querrela entre los antiguos y los modernos (1702) desencadenada por el abate Ragenet y el magistrado Lecerf de la Viéville, querrela que se metamorfoseará en Querrela de los Bufones (1752). Finalmente, el estilo que sucede al contrapunto florido del barroco tardío, *via* la *Empfindsamkeit*, es el estilo clásico, iniciado, según Charles Rosen, por la dramaturgia.

El romanticismo abre las puertas a una reflexión sobre el infinito. Las piezas más simples son de una densidad inaudita, pero lo más sorprendente es la multiplicación: crecimiento numérico de la orquesta, inflación de las formas. La música instrumental expresa el infinito mejor que el canto, el cual, con las palabras, nombra, cosifica, retorna al mundo prosaico de las cosas y los seres. "La música instrumental es la única verdaderamente romántica, pues el infinito es su único objeto", pretende E. T. A. Hoffmann (1908). Al contrario, para Johann Gottfried Herder -quien, como Johann Georg Hamann, prolonga la revolución rousseauiana- el canto es la más verdadera de las lenguas posibles, aunque sea un híbrido de la "palabra original" (mítica), no lejos del instinto propio de la humanidad y de una convención social y razonada.

De ese preexpresionismo, que rechaza los comentarios analíticos y técnicos en favor de la metáfora poética o metafísica (único medio apto para acercarse al infinito), encontraremos un eco en los voluminosos comentarios de Wolfgang Rihm sobre su propia música (y su negativa a analizar), así como,

en menor medida, en los de Manfred Trojahn, compositor de la *Neue Einfachheit*.

Entonces, ¿cómo describir la música? ¿No es levantar un andamiaje determinista anticientífico? Friedrich Nietzsche explica bien que la inspiración es una revelación; la más simple expresión traduce la más exacta realidad:

"Se oye, no se busca; se toma, no se pregunta quién da. Como un centelleo, el pensamiento brota súbito con una necesidad absoluta, sin vinculación ni búsqueda (...). Lo que hay de más extraño, es el carácter de necesidad por el que se impone la imagen, la metáfora: se pierde toda noción de lo que es imagen, metáfora; parece que sea siempre la expresión más natural, más justa, más *simple*, la que se nos ofrece" (Nietzsche, *Ecce homo*; el subrayado es mío).

Para Ludwig van Beethoven, como para Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, la música es una encarnación de lo infinito, totalmente. Hay, pues, una inasequible ambivalencia poético-sensitiva en la simplicidad del recorrido, orientado sobre la inspiración, que aspira a dar cuenta de la riqueza infinita de la Idea en una sustancia musical "maximizada".

El *Lied* plantea un dualismo entre popular (*Volkslied*) y culto (*Kunstlied*) directamente relacionado con el binomio simple-complejo. Según Mi-Young Kim (1995: 1-34) (11), la simplicidad constituye un ideal desde la escuela de *Lieder* de Berlin hasta Johannes Brahms; según Marcel Beaufils (1982: 173), "el *Lied* es simple, y sus poetas lo saben: Goethe y Heine sobre todo". Entre los músicos, el caso de Karl Loewe resulta instructivo: según Marcel Beaufils (1956: 161), habla un alma simple con una determinada vulgaridad de elementos; su armonía puede descender "incluso hasta por debajo de la pobreza".

## Dodecafonismo / neoclasicismo

"Satie enseña la audacia más grande en nuestra época: ser simple" (Jean Cocteau 1918: 67).

La riqueza del lenguaje sonoro ha seguido tal progresión que llega con Richard Wagner, el posromanticismo y el impresionismo musical a una alteración completa de los fundamentos del sistema tonal: politonalidad/polimodalidad, tonalidad suspendida, atonalidad (12); Arnold Schoenberg pretende construir un nuevo sistema, el dodecafonismo, a partir del cual se erigirá, tras la segunda guerra mundial, el serialismo. "Cuanto más elevado es el ideal de un artista", estima Schoenberg, "más debe ese artista poder abarcar cuestiones, complejidades, asociaciones de ideas, problemas, sentimientos" (Schoenberg 1924: 195). El lenguaje politonal de Darius Milhaud, la polimúsica de Charles Ives, el acorde sobresaturado de 13ª y notas añadidas parecen inscribirse en un movimiento de complejización radical, y la etiqueta *neoclásico*, para Darius Milhaud, Arthur Honegger o Igor Stravinsky, parece discutible desde el punto de vista de la simplicidad. En todo caso, claramente inscrito en esa complejización, y reivindicándola cada vez más, la esfera de influencia que lleva de Bayreuth a Darmstadt (pasando por Viena) prefigura el *ars subtilior* de la *New Complexity* (13).

Si la *Zwölftonmusik* (música de doce sonidos) se vincula con bastante facilidad a la idea de complejidad, es en razón de su origen y de su prolongación tras la guerra. En la época posromántica, la música alemana y austriaca es considerada globalmente por sus detractores como brumosa y degenerada. En la primera mitad del siglo XX, la obra de Stravinsky tuvo un *aura* mucho más considerable. Se opone Schoenberg a Anton Webern, en virtud del expresionismo del primero y del clasicismo del segundo; Alban Berg se situaría entre ambos, su concierto para violín se clasifica a veces dentro del neoclasicismo... La razón mayor es, quizás, el temor y la dificultad de encontrarse ante un nuevo sistema técnico y mental. Lo que más nos interesa es su dimensión intelectual, su "intelectualidad", por retomar un término de François Nicolas. Schoenberg escribe un *Tratado de armonía* (1911) del que Luciano Berio habla en los siguientes términos: "Veo en este *Tratado* la tentativa desesperada de otorgar un certificado de racionalidad a una armonía que se disuelve en todas las direcciones posibles" (cit. en Weid 1997: 37). El racionalismo de Webern está a la altura de *El arte de la fuga* de Bach, por retomar la comparación de Boulez, y conlleva una estética alejada de la subjetividad.

En torno a la década de 1920, la *Neue Sachlichkeit* (nueva objetividad) del joven Paul Hindemith propone una música utilitaria (*Gebrauchsmusik*), en la que destacan las pulsaciones regulares y los valores rítmicos iguales (*Motorik*). Su tratado de composición (*Unterweisung im Tonstz*, 1937) parte de los

fundamentos de la música tonal. Sin embargo, frente al wagnerismo y al impresionismo musical, la corriente más militante a favor de la simplicidad se instala en Francia.

Las obras de Erik Satie presentan una música depurada: "cada nueva obra de Satie es un modelo de renuncia" (Cocteau 1918: 67). El itinerario biográfico de Satie está hecho de renunciamientos relacionados con el academicismo del Conservatorio de París (nunca creará escuela) y el medio musical (se enrola en la infantería). Deja el ejército y se retira a un alojamiento monacal, conoce la pobreza, se refugia en Arcueil. Por último, tal es su humildad que con 39 años se inscribe como alumno en la Schola Cantorum. Se integra en el círculo de la Rosacruz, pero no permanece en éste durante mucho tiempo. Encarna el espíritu crítico; cada vez, se separa de algo. En la música, el proceso de renunciamientos comienza con un rechazo del gran estilo, en favor de piezas breves y de apariencia fácil (*Gymnopédies*, 1888), popular; continúa con la ascesis religiosa: su *Misa de los pobres* (1895) revela una especie de "arte pobre", interiorizado, purificado; y, cuando escribe un drama sinfónico, *Sócrates* (1917), lo hace con austeridad.

Si las características que se atribuyen a las obras de Satie (concisión, desnudez, sobriedad, brevedad, economía, modestia, candidez...) delimitan una estética de la simplicidad, nosotros retendremos el movimiento de desapego, de distanciamiento. Su estilo se cierra a las ilusiones de la profundidad (superficialidad, decoración, exterioridad) y a las ilusiones del intelectualismo (irrisión, mistificación). La simplicidad es, pues, un arma para un combate estético que él radicaliza; basta con escuchar la música de *Entreacto*, cortometraje de René Clair, con decorados de Picabia, para darse cuenta de que el valor musical reside mucho menos en su eventual "contenido" (prosaico en extremo) que en su recorrido estético. Nos aproximamos al concepto de no obra, de transferencia del valor a la función y no ya al objeto.

*El gallo y el arlequín* (1918) de Jean Cocteau está considerado como el manifiesto del Grupo de los Seis. Es un conjunto de cortas "notas alrededor de la música" de algunas páginas, pero al principio fue redactado como una "letra abierta" en la que Satie es la figura central. Define claramente una *estética de la simplicidad*:

"La palabra simplicidad, que aparece con frecuencia a lo largo de estas notas, merece ser concretada un poco. La simplicidad no tiene por qué tomarse como sinónimo de pobreza, ni como un repliegue. La simplicidad progresa con el mismo título que el refinamiento, y la simplicidad de nuestros músicos modernos no es ya la de los clavecinistas. La simplicidad que surge como reacción a un refinamiento, emerge de ese refinamiento; libera, condensa la riqueza adquirida" (Cocteau 1918: 43).

Estas precisiones del prólogo nos parecen un tanto sospechosas (¿escritas tras una relectura, con el fin de matizar la declaración?), pues el refinamiento del que se trata es, por otro lado, condenado con vigor. "La oposición que Erik Satie establece consiste en un retorno a la simplicidad. Es, además, la única oposición posible en una época de refinamiento extremo" (Cocteau 1918: 68). El campo semántico no deja lugar a dudas, es el de la bruma, la penumbra (14), el enmarañamiento, el tinglado, el artificio, lo superfluo, la superchería. Califica la estética a combatir.

"Hastiado de lo vago, de lo difuminado, de lo superfluo, de los adornos, de los malabarismos modernos, y con frecuencia seducido por una técnica de la que conoce hasta sus mínimos recursos, Satie se privaba voluntariamente para podar en pleno bosque, permanecer simple, nítido, luminoso" (Cocteau 1918: 52).

Vemos qué aspectos reviste la simplicidad: la franqueza, la nitidez, la claridad, la luz, pero también el silencio y la vida (de los que se apropiará John Cage). "El impresionismo temía el plano desnudo, el vacío, el silencio. El silencio no es necesariamente un vacío; es necesario llenar el silencio y no un relleno de murmullos" (Cocteau 1918: 61). Esta estética choca con el público: "Lo bello tiene un aspecto fácil. Es lo que el público desprecia" (Cocteau 1918: 51); con motivo del escándalo de *Parade* (1916), Cocteau expresa una duda sobre la recepción de las obras sin pretensión, sobre el papel del tiempo, sobre las imposturas, las modas: "El público execra la franqueza" (1918: 67). Si la renovación se dirige hacia la simplicidad, deberá forzar el paso. "El público, rendido a las sobrecargas, no aprecia las obras austeras. Para el público musical, la austeridad pasa por el vacío y el relleno por la prodigalidad" (Cocteau 1918: 72). De ahí esta recomendación: "Lo que el público te reprocha, cultívalo, eres tú"

(Cocteau 1918: 70).

La música de Satie no fue solo un punto de confluencia para la Escuela de Arcueil, sino también para el Grupo de los Seis, y, en consecuencia, desempeña un papel importante. Georges Auric señala que Guillaume Apollinaire sitúa en *Parade* el punto de partida del espíritu nuevo; un nuevo espíritu que "enseña a dirigirse hacia la simplicidad emotiva, hacia la firmeza de la expresión, especie de afirmación lúcida de sonoridades y ritmos con un propósito preciso, acentuado" (*Excelsior*, 1917). El espíritu nuevo era, en efecto, "la modernidad" más "contemporánea". Auric reconoce que la idea de simplicidad emotiva corresponde bien a la música de Francis Poulenc. Igualmente, para Satie simplicidad y expresión no son contradictorias: "Que la expresión encuentre su forma más simple" (cit. en Van Vechten 1915: 93).

Una estética de la simplicidad, pues, pero más aún una nueva simplicidad: "Satie inventa la nueva simplicidad", precisa Cocteau (1948: 81). Lo que confirma en otro artículo: "no un retorno a viejas simplicidades, un pastiche de los clavecinistas. Satie proporciona una nueva simplicidad, contra todos los refinamientos que lo han precedido" (Cocteau 1924: 223).

La expresión *nueva simplicidad* termina por emplearse un poco por todas partes, especialmente con sentidos aproximativos muy diferentes. Para Scott Messing (1988: cap. 2, "Jean Cocteau and *The New Simplicity*"), el uso de esa expresión está justificado, precisamente en virtud de los textos anteriormente citados, para designar la estética de la época.

A Cocteau y al Grupo de los Seis se les cuelga la etiqueta "neoclásico", pero el término apareció primero en poesía (Jean Moréas), luego en las bellas artes (retorno a la antigüedad), y por último en la música después de 1914; de ahí la malversación de su definición (se emplea, entonces, también mucho, el término ¡"neobarroco"! ). Parece abusivo clasificar a Satie dentro del neoclasicismo, puesto que no integra a Bach ni a ningún clásico en su discurso, a no ser como caricatura; por otra parte, si su medievalismo se considera como un "retorno a", entonces, la historia de la música está poblada de neoclásicos; por último, en este orden de ideas, Debussy sería un auténtico neoclásico, que mira de soslayo a Rameau. Si esta posibilidad resulta impensable, ¿sería preponderante, entonces, el criterio de simplicidad? Podemos, finalmente, sorprendernos de los "retornos a" Bach o Brahms, que representan dos formas de complejidad, contrapuntística y melódico-armónica.

El compositor emblemático es Igor Stravinsky, de quien resaltaremos sobre todo el primitivismo, en el sentido, no de préstamo de las culturas "primitivas", sino de recuperación de fuerzas primordiales (puede, pues, asociarse a André Jolivet). Por ejemplo, escribe a Charles Ferdinand Ramuz, a propósito de *Mavra* (1935) -alegoría de retorno a la tierra-, que su música es "muy simple, incluso más que la de *La historia del soldado* [1918]" (Robin 1984: 75). De *La consagración de la primavera* (1913) a *Pulcinella* (1919), pasando por la *Sinfonía clásica* (1917) de Serge Prokofiev, *El gallo y el arlequín* y las piezas de Erik Satie, puede decirse que, en los años que rodean a la primera guerra mundial, el concepto de simplicidad está bien considerado.

La lectura sociopolítica de Michel Faure muestra que Satie, y a través de él los valores de la simplicidad y la banalidad, juega en realidad la función de estandarte designado por la burguesía con el fin de desaristocratizar la música a la par que mantenía la preeminencia cultural en algunos círculos sociales. Así, nos alejamos "de las sutilidades y complejidades simbolistas para explotar una aridez que marca la tónica en el Grupo de los Seis" (Faure 2000: 230). En la producción de lo bello musical, por retomar los términos de Pierre Bourdieu, la simplicidad desempeña en la época un papel decisivo.

Erik Satie se convirtió en un modelo para los compositores que aspiraban a una forma de minimalismo y a una actitud de renuncia (John Cage, Tom Johnson).

En Alemania, Ferruccio Busoni teoriza la *Junge Klassizität* (joven clasicismo); su visión organicista del arte tendrá una repercusión bastante amplia. La simplicidad es uno de los componentes del clasicismo: "Es clásico lo que es bello, grande, simple, solemne" (Busoni 1936: 27-28). El ideal es Wolfgang Amadeus Mozart, y la antítesis Richard Wagner; Busoni se posiciona contra el dodecafonismo. Rechaza el término "neoclasicismo" por lo que implica de "retorno a", y prefiere la expresión Joven Clasicismo por su búsqueda de "la forma más primitiva" y su deseo de regeneración (Debusmann 1949: 14). Recordemos que el neoclasicismo era, en sentido amplio, un movimiento del gusto y del estilo, general e internacional, que comienza a finales del siglo XVIII y continúa en el siglo XIX, caracterizado por el

racionalismo y el primitivismo (en el sentido de que intenta remontarse a las fuentes para fundar un orden nuevo). Busoni no se apoya en él forzosamente, pero la idea de regeneración está ahí.

La analogía que Busoni establece entre la *Junge Klassizität* y el desarrollo orgánico de lo vegetal está tomada de Johann Wolfgang von Goethe. Así como el árbol tiende hacia la luz, un compositor moderno se desarrolla orgánicamente a partir del pasado y tiende hacia la simplicidad y la belleza. La noción de economía debe ser su finalidad; debe poner el acento en la dimensión horizontal más que en la vertical, en la melodía más que en la armonía; por último, debe renunciar a la sensualidad y la subjetividad, en favor de lo objetivo, lo absoluto, lo sereno, lo puro. En efecto, la sustancia artística se halla enteramente contenida en las proporciones (luego, en los números). Vemos claramente cómo la estética busoniana -que inspirará a Wolfgang Rihm, pero también a Michael Finnissy- se relaciona con el concepto de simplicidad.

### **Minimalismo / maximalismo (15)**

La simplicidad se asocia frecuentemente con el minimalismo americano, el cual ha tenido resonancia en el mundo entero. Las músicas repetitivas, referencia mayor de la autoproclamada Nueva Música (16), están muy preocupadas por la economía de medios, al igual que el movimiento pictórico que les da nombre. No pretendo aquí insistir una vez más en las características de las músicas repetitivas, sobradamente conocidas, sino acercarme a su evolución reciente (17).

El pionero, junto a John Cage, es La Monte Young. Su música ha sido calificada de conceptual. Una única nota puede ser tocada durante una duración indeterminada (*Trío para cuerdas*, 1958; *Arabi number (any integer) to Henry Flynt*, 1960). La Monte Young comienza confirmando como jazzista (con Ornette Coleman, Eric Dolphy); luego, descubre a Webern y escribe piezas dodecafónicas. En 1959, encuentra a John Cage y Karlheinz Stockhausen en Darmstadt. En 1962 se afirma su deseo de construir piezas que duren indefinidamente. Con sus instalaciones, quiere sumergir al oyente en el simple sonido. Se convierte en discípulo de Pandit Prân Nath, especialista del raga hindú, con quien comprende la transformación progresiva de una nota continua. Así, sus *Dream Houses* pueden durar varios días, incluso varios años; una de ellas dura desde 1993 en la Mela Foundation de New York.

En Francia, esta generación minimalista ha encontrado eco en el caso de Luc Ferrari (*Tautologos I y II*, 1961). La filiación Satie-Cage prosigue en Renaud Gagneux (*Carillons*, 1961), quien "tiende más bien hacia la simplificación de una música para oír y no para escuchar", la cual constituye, según Jean-Yves Bosseur (1979: 154), una especie de "música de amueblamiento que puede tener una función de encantamiento".

La evolución musical que se ha producido desde hace una veintena de años ha sido denominada como posminimalista; congrega a compositores americanos nacidos entre 1947 y 1968. Esta potente corriente se dispersa por el mundo entero: el *Holy Minimalism* de Arvo Pärt en Estonia, las escuelas belga, alemana, húngara...

A propósito de la escuela húngara, Márta Grabócz (1988: 101-121) distingue dos olas. En la década de 1970, la inspiración americana se une con el espíritu húngaro para producir microestructuras minimalistas (la miniatura es muy húngara, como muestra, por ejemplo, el caso de György Kurtág). Los americanos convocados son, además de La Monte Young y John Cage, Christian Wolff y Morton Feldmann: ausencia de acontecimiento, indeterminación, silencio, tiempo cero, tranquilidad. La década de 1980 prosigue sobre nuevas variaciones. Al referirse a un concierto de 1987 del Studio de Música Nueva, Márta Grabócz distingue tres tendencias: las micro composiciones sobre procesos generadas mediante reglas preestablecidas, con frecuencia extramusicales; el drama musical y la narratividad; y una amalgama de músicas procesales y narrativas. Finalmente, la espiritualidad se despliega en una obra muy repetitiva: la cantata *The Apocalypse of Enoch* (1977) de László Melis (18). Mezcla textos de orígenes muy diversos y antiguos para dar cuenta de la belleza que subsiste todavía en el Génesis, después de la condenación.

La escuela posminimalista inglesa parece particularmente activa y ha obtenido difusión internacional: Gavin Bryars (1953), Steve Martland (1959), Mark-Anthony Turnage (1960), Graham Fitkin (1963). ¿Sorprenderá que su estilo se parezca mucho al americano? En Australia, los representantes son Nigel

Westlake, Graeme Koehne, Moya Henderson, Sarah Hopkins y Ros Bandt. Es necesario decir que el posminimalismo, cuyo modelo sigue siendo americano (John Adams en particular), conoce en la expansión planetaria una forma de hibridación. Aunque sea difícilmente definible -porque se confunde con frecuencia con otras etiquetas, como las de Nueva Música, neotonalidad, posmodernidad-, puede decirse que tiende mucho menos que el primer minimalismo hacia la economía radical de medios y las ilusiones "geométricas"; influencias africanas, orientales, rock, jazz..., en definitiva, una *World Music* culta. Michael Gordon confía cánones y sutilidades rítmicas a grandes formaciones orquestales; algunas sinfonías de Glenn Branca requieren un número impresionante de guitarras eléctricas; Lois von Vierk realiza transformaciones graduales sobre una rítmica rock endiablada; Rhys Chatham sale del marco cromático temperado.

Podemos, como hace Stéphane Lelong, insistir en las escuelas holandesa (Louis Andriessen) y francesa. Ésta última, bajo la denominación de Nueva Música, engloba a Nicolas Bacri, Guillaume Connesson, Thierry Escaich, Anthony Girard, Pascal Zavarro, Jean-François Zygel. Connesson y Zygel parece que son los más reivindicativos, los más polémicos, junto con el literato Benoît Duteurtre (1995). Este grupo combate férreamente la ideología de la modernidad tal como se ha presentado en Darmstadt desde la segunda guerra mundial. Así lo manifiesta Nicolas Bacri, quien afirma que su trayectoria musical ha seguido un proceso de simplificación. Ciertamente, sus primeras obras estaban dedicadas a Michel Philippot, Denis Cohen, Elliot Carter... Pero, cuando tomó conciencia de "la ideología que servía de base a todo eso, [comprendió] la coherencia profunda de ese sistema de pensamiento", estado del espíritu al que, en lo sucesivo, se siente ajeno (Nicolas Bacri, cit. en Lelong 1996: 58). El término justo sería probablemente "tonalización", pues en ese grupo solo Anthony Girard otorga netamente importancia al concepto de simplicidad. Él se sirve de técnicas posminimalistas alejadas del expresionismo alemán.

En cuanto al maximalismo, éste prosigue una tendencia del siglo XIX ligada, desde la época barroca, a la adaptación de los instrumentos musicales a las exigencias socio-estéticas del concierto público. La pléthora orquestal posromántica dio paso, no obstante, al conjunto moderno de geometría variable. ¿Cómo puede verse el maximalismo como muy contemporáneo? Retorna el gusto por las formaciones sinfónicas o por géneros maximalistas como la ópera. Además, los maximalistas, como ocurre de manera destacada en el caso de Ferneyhough, pueden elaborar partituras repletas de signos. Para David Alberman (en Bons 1990: 8), segundo violín del Cuarteto Arditti -el conjunto que ha creado numerosas piezas para cuerdas de la *New Complexity*-, el maximalismo explota hasta la menor parcela de la memoria perceptiva, mientras que el minimalismo intenta crear una música que debe ser percibida inmediatamente. Encontramos aquí las nociones de dificultad y de cantidad de memoria del universo informático. Sin embargo, en los conjuntos, los géneros, las formas, las duraciones de las obras, los lugares y los públicos apuntados, el maximalismo nunca alcanza las cumbres ya conocidas. La propensión a los extremos ¿puede igualar, incluso superar, lo que ha sido hecho en materia de registros, alturas, volúmenes, dinámicas, desde la década de 1950?

Meredith Monk es uno de los representantes emblemáticos de la interdisciplinariedad. Bruno Letort (1998) ha reagrupado las interconexiones entre estilos, formas, lugares de difusión, soportes, bajo la denominación de Músicas Plurales. Aquí se encuentra, ciertamente, el maximalismo más contemporáneo. No ya en las categorías del lenguaje musical (género, forma, formaciones instrumentales...) consideradas de manera autónoma, sino en las relaciones que se tejen entre ellas y que producen obras y espectáculos plurales. David Shea, alumno de Morton Feldman, elabora experiencias a partir de soportes sonográficos variados; trabaja con John Zorn, que se restringe a la música sinfónica, improvisada, rock, electrónica.

Paradójicamente, este maximalismo es en gran parte hijo del minimalismo. Bélgica, citada bajo esta etiqueta, es la patria del grupo *Maximalist!*, grupo bruselense, fundado por Thierry de Mey y Peter Vermeersch en 1984, que surgió del espectáculo de Anne Teresa de Keersmaeker *Rosas und Rosas* (19). Vertiente musical de la ola belga coreográfica, está preocupado por situar de nuevo al cuerpo y a la escena en el centro de los progresos pluridisciplinarios. El artista Thierry de Mey es a la vez compositor, cineasta y coreógrafo; obtiene su materia prima del círculo de artistas con quienes trabaja (Peter Vermeersch, Walter Hus, Eric Sleichim, François Deppe, Dirk Descheemaeker, Jean-Luc Plouvier). *Maximalist!* ha suscitado vocaciones: *Sub Rosa* es el sello del *underground* neoyorkino.

No parece que el maximalismo se haya apagado en la cultura posindustrial: la informática destrona a la fábrica, pero la cultura de masas, en todos los sectores de la sociedad, ocupa el lugar de honor. Los

medioambientalistas sonoros, las instalaciones multimedia prolongan las experiencias cageanas de la década de 1960. Ese tipo de realizaciones incluía, según Pierre Albert Castanet, "polifonías de pantallas televisuales, contrapuntos de imágenes diapositivas, heterofonías radiofónicas, ejercicios gímnicos o percusiones personales" (Castanet 1999: 68). Tras los politopos xenaquienses, las instalaciones actuales parecen desarrollarse de un modo científico en los juegos de espejos que reflejan los "laberintos emancipadores" de la sociedad progre del 68; pero ese modo es bastante menos sociopolítico que lo que Castanet (1999: 72-74) llama las "kermés multimedia del arte" del libreto de *Votre Faust* (1960-67) de Pousseur/Butor. El maximalismo, pues, es también hijo del complejismo posserial.

Encontramos el arquetipo de la red en la frontera del pensamiento hiperracionalista y del paradigma de la complejidad. La red rige todos los dominios del pensamiento contemporáneo; ella misma resulta de la religación. La instalación realista, ecológica, conoce hoy manifestaciones colosales: la informática, la malla planetaria. La interactividad es una de las vertientes más interesantes de ello. *Voie de sable* (1988) es una pieza interactiva para clarinete y dispositivo (MacIntosh II) elaborada en el GRAME (*Centre national de création musicale*, Lyon). El ordenador, "oyendo" al clarinete, dirige un sintetizador y una mesa de mezclas; el clarinetista reacciona a esta nueva proposición; y así sucesivamente... El prólogo de la máquina es interrumpido por el instrumentista; tres secciones siguen, la primera de tipo armónico; la segunda, de tipo rítmico (de forma aleatoria); la tercera, de tipo dinámico (sobre una única nota, utilizada por el ordenador para modular sus respuestas). La interrelación viviente entre el instrumentista y la máquina es nueva, y, como el GRAME en su conjunto, funciona en equipo: una coescritura que se extiende a los nombres de los creadores de la obra, Jérôme Dorival y Yann Orlarey. Es verdad que la complejidad de la programación podía parecer penosa en la década de 1980, pues precisaba largos meses de trabajo; pero, ¿ocurría de manera distinta en la escritura musical tradicional? Ante esta interactividad difícil y modernista, la asociación *Un Drame Musical Instantané* (20), dirigida por Jean-Jacques Birgé, buscó una forma para el gran público en general. De ahí la invención, a finales de la década de 1990, de instrumentos "ejecutables" por el "tocador" (la noción de intérprete, en el sentido clásico, se ha quedado caduca).

Esta última época consagra la aparición de la red máxima: Internet. Todo parece vincularse anárquicamente. Pierre Albert Castanet muestra las estrechas relaciones que vinculan en este fin de siglo el ciberespectáculo culto con la cultura popular. Durante una ceremonia de *Rave* cibernética titulada *Sir Cus Cybernaut System* (París, Zenith, 1995), "almas fanáticas de Tecno han celebrado las bodas multimedia entre la informática y la interactividad generalizada" (Castanet 1999: 160). La historia sigue lo que Hugues Dufourt llama una "dialéctica de sonido mecanizado", la lógica del progreso tecnológico lleva a la fabricación de instrumentos, a la creación y al pensamiento musicales a cortejar el instrumento del futuro, el ordenador. En una sociedad del aislamiento físico y del individualismo, tal como la permite Internet, la informática desmaterializa la relación con el sonido, y ella misma no es más que el producto puramente simbólico de una "interconexión de redes" (Castanet 1999: 209 y 388).

### ***Neue Einfachheit / New Complexity***

Si en el siglo XX las artes parecen tender hacia formas de abstracción y simplificación, la música habría seguido -según la historia oficial- un camino a parte... La segunda guerra habría establecido una escisión: a la simplicidad neoclásica sucedería la complejidad serial. Luego, en la década de 1970, el minimalismo americano y la posmodernidad restablecerían los derechos de lo simple. Pensamos, por el contrario, que las corrientes coexisten la mayor parte del tiempo, se solapan, se metamorfosean. La posmodernidad, incluso mal definida, puede considerarse también como el reino de lo complejo. Éste sería, entonces, el reino musical de lo uno-múltiple y de la *unitas multiplex* -y eso no sería lo único. Por otro lado, en la década de 1970 vemos emerger una corriente musical llamada *Die Neue Einfachheit* (La Nueva Simplicidad); y, en la década siguiente, una corriente simétricamente contraria, al menos en apariencia: *The New Complexity* (La Nueva Complejidad). La historia de la música parece, así, desembocar en una dialéctica estética notable. Lo que obliga al musicólogo a adoptar una actitud retrospectiva y, a la luz de esta nueva preocupación, a reconsiderar la misma historia (21). Tal es el resultado de esta historia musical de lo simple y lo complejo: desembocamos en una controversia encarnizada, que excita a unos y fatiga a otros.

La *Neue Einfachheit* y la *New Complexity* tienen -lo que puede resultar sorprendente- un gran parecido.

Nacidas del mundo anglosajón, estas escuelas constituyen, ambas, un posicionamiento estético que está a la vez a favor de la modernidad (el deseo de novedades) y de la tradición (se reconoce ya una revalorización de este concepto). Si la esfera de la complejidad es simétricamente inversa a la de la simplicidad, los conceptos circunscriben un espacio tanto cuantitativo (lo uno y lo compuesto) como cualitativo (en tanto que valores). Por increíble que parezca, estas escuelas congregan a un mismo número de compositores mayores (cinco), cuentan cada una con una figura emblemática de talla internacional, Wolfgang Rihm y Brian Ferneyhough, y tienen un segundo círculo de seguidores más o menos extenso, compuesto frecuentemente por alumnos [\(22\)](#). Ambas cuentan con un manifiesto aparecido en una revista; en un caso, como un conjunto de artículos redactados por los mismos compositores (*Neue Zeitschrift für Musik*, núm. 140, 1979); en el otro, como un conjunto de entrevistas y de análisis junto a una introducción del musicólogo Richard Toop (*Contact, a journal of contemporary music*, núm. 32, 1988). Poseen, finalmente, un proyecto estético que ha cobrado coherencia más merced al medio musical que por los mismos actores, desde el punto de vista de los escritos.

Los compositores han participado en revistas, coloquios, conciertos, festivales, organizados alrededor de sus etiquetas; han sacado más o menos provecho de la publicidad así generada, y no han declinado sistemáticamente las invitaciones. Es necesario, pues, situar, junto a sus tomas de posición *a posteriori* escépticas ante las consagraciones, una reflexión sociohistórica sobre la producción del valor y una aproximación analítica de estilos que tienen líneas de fuerza comunes.

Para hacerse una idea de las posiciones de la época, presentamos a continuación el comienzo de las introducciones de esos dos manifiestos.

El primer texto, "Junge Avantgarde" (*Neue Zeitschrift für Musik*), expresa un rechazo de las posturas posserialistas y un cuestionamiento del estilo pretendidamente neorromántico y *kitsch*:

"Los jóvenes compositores han entrado, parece que desde hace poco, en una edad de oro. Les ofrecen contratos, sus obras son interpretadas, incluso reinterpretadas. Resulta evidente que una nueva generación de compositores alemanes ha conseguido lo que generaciones anteriores tan solo llegaron a soñar: hacerse un hueco en la conciencia musical del público.

¿Cómo ha ocurrido este cambio en el medio socio-musical? ¿En qué se funda el éxito de esta generación de músicos? Por ahora, estamos solo en el estadio de las suposiciones. El éxito de esta música alemana -ocurre lo mismo en el extranjero- seguramente debe relacionarse con el lenguaje musical de dicha generación. Con respecto a la diversidad de sus formas individuales, es más flexible en sus medios de expresión que la música serial de la década de 1950 y que la *Klangfarbenkomposition* de la década de 1960. Encontramos en sus obras, no solamente figuras, gestos, estructuras o resonancias armónicas, sino también temas y preferencias por la armonía. Y, en consecuencia, la composición toma forma mediante métodos que retornan a la tradición, que evolucionan bajo la influencia de una armonía que posee una gravitación, y a través de organizaciones temporales 'aéreas', que respiran, es decir, que no están asfixiadas por un exceso de estructuración o que solo tienen impacto en la latencia de estructuras sonoras imbricadas... Al margen de tales aspectos concretos y musicales, la aspiración emocional de las obras de esos jóvenes compositores ha fascinado o bien ha suscitado reacciones en contra. Según el punto de vista ideológico de la recepción crítica, las primeras obras que se escucharon hacia 1975 fueron tachadas de *kitsch*, neorrománticas, "sin gusto", o bien fueron saludadas como una ruptura o incluso como una evasión fuera del gueto de las composiciones posseriales marcadas por el timbre, las cuales habían llegado a resultar insoportables" (La redacción de NZ, *Neue Zeitschrift für Musik*, núm 140, 1979).

El segundo texto, "Four facets of *The New Complexity*" (*Contact, a journal of contemporary music*), que forma parte de un artículo de Richard Toop, expresa un rechazo de las posturas tradicionalistas británicas y afirma los puntos de contacto entre los compositores:

"Las páginas que siguen proporcionan una visión de las prioridades en la nueva música británica, que no es compartida globalmente por el *establishment* musical británico, aunque cuenta con simpatizantes un poco por todas partes. De los cuatro compositores aquí considerados (del más anciano al más joven: Michael Finnissy, James Dillon, Chris Dench y Richard Barrett), ninguno estaba incluido en *New Sound, New Personalities* de Paul Griffith, obra que puede ser considerada como un buen indicador de los gustos comúnmente establecidos. No obstante, poseen suficiente

fuerza para aparecer, en compañía de Brian Ferneyhough, como los sujetos constituidos (o las víctimas) de un nuevo eslogan: 'La Nueva Complejidad'.

'Definir algo', escribe Nietzsche, 'es comenzar a mentir'. Si dejamos de lado lo que de inapropiado hay en la etiqueta de 'Nueva Complejidad', podemos agrupar bajo ella a compositores que, desde otros puntos de vista, podrían preferir permanecer separados. Pero, así como no hay humo sin fuego, del mismo modo, raros son los casos que no contienen algunos granos de verdad. Existen, claramente, puntos de contacto entre esos cuatro compositores, como existen diferencias que, en los dos o los tres últimos años, han llegado a ser bastante pronunciadas para, quizás, contemplarlos como una posible -aunque desaparecida- unidad. Mi deseo de verlos de esta forma proviene de la convicción, con frecuencia expresada por otro lado, de que ellos representan, junto con Birtwistle y Ferneyhough, una de las raras fuentes de luz posibles en una escena que de otro modo estaría dominada por (por inventar un nuevo eslogan) 'El Nuevo Capitulacionismo'" (Richard Toop, *Contact*, núm. 32, 1988: 4).

Esas corrientes de las décadas de 1970-1980 han sido presentadas en Francia de manera sucinta por algunos musicólogos (23). A finales del siglo XX, *Neue Einfachheit* y *New Complexity* parecían desaparecer de los programas y de los artículos de prensa, al menos con esas denominaciones. La música de algunos permanece aún coherente y autocentrada (Ferneyhough) mientras que la de otros es más permeable (James Dillon y Wolfgang Rihm han sido sensibles al espectralismo). En cambio, despojados de sus mayúsculas, los conceptos de simplicidad y de complejidad, como las expresiones "nueva simplicidad" y "nueva complejidad", siguen aún activos en todo el mundo.

## Modernidad / posmodernidad / hipermodernidad

¿En qué contexto artístico evolucionan los conceptos en el siglo XX? Detengámonos un instante, para comprender mejor la música, en los grandes dominios de la sensibilidad y del arte.

Tras salir de las ruinas de la guerra, el arte, la arquitectura, el *design*, todo un modo de vida aspira a una forma de simplicidad. El modernismo es una decantación: "¡Serás el simplificador de la pintura!" (Gustave Moreau a Henri Matisse); "Permanezco solo en lo esencial" (Constantin Brancusi). El primitivo de ayer, las artes primeras de hoy, el japonismo, el arte *naïf* emergen en ese ambiente: colores lisos de Henri de Toulouse-Lautrec, líneas naturales e infantiles del Aduanero Rousseau.

El constructivismo desemboca en la abstracción. Búsqueda del punto invisible, de valor cero, en el que la forma es la más reducida (Wassily Kandinsky). Búsqueda de la pureza absoluta, ascética, teosófica, en la que las leyes del mundo se condensan en las formas elementales de Pieter Cornelis Mondriaan [Piet Mondrian]. Búsqueda de la imposibilidad afirmativa: la ausencia se convierte en presencia en *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* (1918) de Kasimir Severinovich Malévitchev. En los márgenes del nihilismo suprematista, situamos el objetivismo de Wladyslaw Strzeminski, el purismo de Robert Delaunay. La última etapa de la reducción de medios es, quizás, el monocromo de Yves Klein.

En el gesto y en el recorrido, el surrealismo y Dadá, mutación posible de un rousseauismo a la búsqueda de la verdad primera, huyen de la complicación y la sofisticación para ir hacia la infancia, lo irracional, el inconsciente, la ligereza. El testigo será recogido por un determinado neodadaísmo americano que, en la década de 1950, agrupa a Asger Jorn, John Cage, Merce Cunningham. El objetivo es reconciliar el arte y la vida. Hasta el reconocimiento del genio de las enfermedades mentales (Paul Klee). El ensayo de Hans Prinshorn, *L'art des fous* (1922), ¿acaso no muestra, en efecto, que las aspiraciones contemporáneas llegan a su culminación en el caso de los niños, el "primitivo" y el esquizofrénico? Lo que implica, bien entendido, una revisión del estatus del creador (véase Ferrier 1997).

Si el arte se difunde por todas partes, si progresivamente alcanza un estado gaseoso (Yves Michaud), del *design* a los edificios públicos, del paisajismo al urbanismo, los valores cardinales son la transparencia y la pureza. La simplicidad de las curvas, de las proporciones, de los adornos resulta evidente cuando se comparan las sillas y los sillones de los dos siglos. De una parte, las producciones neogóticas o *art nouveau* repletas de flores, de florituras y de las formas frondosas del bosque; de otra, las sillas de Charles Rennie Mackintosh (1911), de la Bauhaus (1927), de Arne Jacobsen (1957) y de Philippe Stark (1990). La novedad arquitectónica, en el siglo XX, reside en la claridad, el aligeramiento, la simplificación

geométrica, la repetición mecánica de motivos y proporciones: los cuadrados de la Ópera Bastilla, los rombos de la pirámide de los Louvres. Inútil recordar el camino recorrido a lo largo del siglo a favor de la sobriedad (Louis Sullivan), la pureza (Adolf Loos), la desnudez (Meis van der Rohe), la depuración (Otto Wagner)...

El contexto artístico de la posguerra prosigue, pues, esa caza desenfadada de lo simple. El Arte Bruto, a partir de 1947, reclama un recorrido espontáneo, impulsivo, antiintelectual y anticultural (Jean Dubuffet), lo mismo que el Letrismo que aspira al lenguaje prearticulado, corporal. Alrededor de la década de 1960, el Arte Minimal hace de la experiencia estética su fin; su fuerza y su eficacia reposan en la simplicidad del fenómeno (Robert Morris). En esa época, el Arte Pobre en Italia y, luego, el movimiento Anti-Forma en los Estados Unidos reivindican, contra la sociedad de consumo, la banalidad de los medios: "Suprimir, eliminar, reducir las cosas al máximo, empobrecer los signos para condensarlos en su dimensión de arquetipos" (Germano Celant, *L'Arte Povera*). El Grupo Cero en Alemania parte de la "zona cero", seguido del Grupo Nul en los Países Bajos, el cual compone sus monocromías con la menor cantidad de medios posible.

Sin embargo, a finales del siglo, el arte entra en una época (¿posmoderna?) llena de paradojas. Ese ideal de simplicidad, esa politización (oponerse a un mundo profuso, atestado), va a reducirse. No en beneficio de un retorno a lo complicado, sino más bien en beneficio de una apertura al mundo: lo bello reúne el mundo, que es caos (he desarrollado esto en Darbon 2006: cap. 1). A los ojos desengañados de Occidente, la ciencia descubre poco a poco la madurez, la sutileza, de innumerables civilizaciones "primeras", y los artistas se apoderan de ellas. Si Ousmane Sow esculpe en Senegal figuras animales y humanas, construidas con un material cuya composición él ha ideado, acentúa en ellas sus desequilibrios y las geometrías científicas, las deformaciones exageradas (su exposición en el Pont des Arts de París, en 1999, resultó sorprendente).

En consecuencia, asistimos a una victoria de la vida en su *caomplejidad*. *Caomplejidad* que integra dialógicamente lo simple. *La maison du jour* (1901) de Paul Gauguin remonta hasta las fuentes, a la "humanidad en la niñez"; pero el pintor se da cuenta, mucho antes que la antropología del arte, de que esa infancia oceánica posee un grado real de complejidad, puesto que su arte de la decoración está muy avanzado (véase Ferrier y Le Pichon 1995: 32). Por otra parte, todo retorno al estado de naturaleza, voluntario o no, ¿no toma la forma panteísta de una comunión con el caos originario? Nos encontramos ya aquí con la virginidad a la que Paul Cézanne se refiere cuando habla del acto de pintar: "Respiro la virginidad del mundo. Un sentido agudo de matices me trabaja. Me siento coloreado por todos los matices del infinito. Constituyo una unidad con mi cuadro. Somos un caos irisado" (Ferrier y Le Pichon 1995: 70).

El grupo COBRA (1948-1951) constituye una tentativa simple en el recorrido: conectar con lo que Carl Gustav Jung llama el inconsciente colectivo, hacer resurgir una cultura soterrada y auténtica mediante la espontaneidad y el salvajismo del acto artístico. Sin embargo, no plantea una problemática pequeña, sino importante. Al romper con el intelectualismo y el "principio estético", todo es importante, la vida misma en su multiplicidad. Ampliamente en contra de la abstracción, este "expresionismo" fundamental cobra cariz, en el caso de Asger Jorn, de un estado de furor: manchas, torbellinos, garabatos. Las formas se hacen imprecisas, lo que cuenta es el movimiento de la vida.

En suma, el arte del siglo XX experimenta la hegemonía de lo simple bajo todas sus formas, del racionalismo al primitivismo, quizás como reacción a un mundo que se embala peligrosamente. La pulsión compleja, del mismo modo, va a ganar terreno al amparo de una determinada posmodernidad. Es interesante constatar que en música la simetría simplicidad-modernidad y complejidad-posmodernidad parece invertirse completamente en el espíritu de los observadores. A pesar de su esencia pluralista y ambigua, la posmodernidad musical, que correspondería a un retorno a la tonalidad, sería más simple de escuchar, al entrar en la esfera mullida, burguesa y retrógrada del confort y del sentimiento...

## Coda

*¿Existe aún una estética musical después de Adorno?* Este es el título de un artículo del filósofo Enrico Fubini. El mundo de la composición que se autodeclara *moderno* se ha referido sempiternamente al autor

de la *Teoría estética*. Ahora bien, el pos 68 marca una ruptura:

"La música de los años cincuenta, la del serialismo integral y fanático, duro y exclusivo, intolerante y totalitario, era solo el preámbulo, la antecámara indispensable, para llegar a nuestro mundo musical, al que podemos provisoriamente describir como del triunfo del pluralismo" (Fubini 1996: 96).

Así, pues, el adornismo pierde su influencia, aunque tal aserción muestra la permanencia de una concepción hegeliana del espíritu. "El pos 68 representa, probablemente también en el caso de la música, la línea divisoria entre el antes y el después, entre la modernidad y la llamada posmodernidad." Lo *múltiple*, concepto dominante, estaría hoy "en todas las bocas" para designar tanto las experiencias como los lenguajes. Para Fubini, no puede, pues, existir teoría estética potente cuando no existe ya un lenguaje musical vigoroso. Adorno representa "el canto de cisne de la filosofía de la música".

La hipermodernidad es un concepto reciente producido por la sociología. Si la posmodernidad se constituyó como una ruptura, la hipermodernidad designa una prominencia de la modernidad, incluso una bifurcación, una nueva fase del capitalismo más reciente: hiperconsumo, hiperproducción. Una rabia intensa invita a la bulimia sonora, más allá de las normas y los marcos. Según Nicole Aubert, el individuo hipermoderno emerge en la década de 1970 en Europa occidental y América del Norte, en una sociedad "líquida" sin fronteras precisas. Vive "por exceso" o "en el exceso", sobreexcitado, estresado, requerido a hiperactuar en la urgencia. La música hipermoderna encuentra su nicho ecológico en las nuevas tecnologías, que suponen una verdadera mutación en cuanto a la expansión de los poderes conferidos al artista -pero también en cuanto a la necesidad que tiene de dominar un "oficio" con potencialidades infinitas y útiles hiperevolutivos. En reacción contra el posmodernismo (noción-maletín que mezcla neotonalidad y poliestilística), el compositor hipermoderno proseguiría y acentuaría el extremismo característico de las músicas modernas. Feneyhough, ese "nuevo complejo", podría corresponder a este prototipo; Mahnkhopf, su alumno, se adscribe a una visión adorniana radical y busca una modernidad ultraexacerbada. Si se mantienen la simplificación y el desvío conceptuales que prevalecen en los músicos, el hipermoderno se opone al posmoderno en las músicas contemporáneas. Antiposmoderno, el hipermoderno lucha contra el "todo vale" y el "retorno a", mediante la adopción de una especie de totalitarismo del valor del progreso. Sin embargo, el modelo sociológico muestra que se trata de una prolongación hiperbólica tanto como de una superación axiológica: ecología y sociabilidad se añaden en teoría al progreso y la razón.

Queda por saber si la complejidad no es el régimen natural del hombre, y si la simplicidad no es una resistencia de la razón. Por tanto, ¿cuál de los dos conceptos encarna realmente las aspiraciones progresistas y conservadoras, las voluntades de resistencia o de pertenencia? Estas consideraciones socioestéticas, incluso ideológicas y políticas, están lejos de ser ignoradas por una música tan pronto "contemporánea" (otro término para lo moderno, incluso para lo hipermoderno), tan pronto "posmoderna"...

Así, la dialéctica de lo simple y lo complejo no concluye aquí; muy al contrario: es aquí donde comienza. Si la disputa a distancia, más o menos voluntaria, entre *Neue Einfachheit* y *New Complexity*, es decir, en relación a las obras de diez o veinte compositores (y la atención que se le concede), señala un verdadero problema contemporáneo, hay que comprender lo que se entiende por "simplicidad" y por "complejidad", tras delimitar sus contornos a través del conjunto de producciones musicales. [Nota del traductor: Nicolas Darbon acomete en buena medida esas tareas en los distintos capítulos de su obra *Musica multiplex*.]

---

## ANEXO. Glosario

- **aleatorio**. Sometido al azar; en música, las obras "abiertas" pueden contener un determinado grado de aleatoriedad; W. Lutoslawski utiliza la técnica de "lo aleatorio controlado".
- **ambigüedad**. Propiedad de un elemento al que corresponden varias interpretaciones o representaciones lógicas distintas.

- **ambivalencia.** Carácter de lo que posee un doble aspecto, un doble sentido; unión de dos valores contrarios.
- **ars nova.** Estilo musical del siglo XIV caracterizado por la polifonía y que designaba, al principio, una nueva notación; se opone al *ars antiqua*, primera edad de la polifonía, entre los siglos IX y XIII, y precede al *ars subtilior*.
- **ars subtilior.** Estilo musical de finales del siglo XIV y comienzos del XV, que se desarrolla tanto en Francia como en Italia e Inglaterra, caracterizado por la complicación del ritmo mediante valores muy cortos y superposiciones sofisticadas; le sucedió un estilo polifónico más simple, la escuela franco-flamenca.
- **atonalidad, atonalismo.** Ausencia de tonalidad en un sistema musical; las obras llamadas "atonales libres" de A. Schoenberg y sus discípulos, a comienzos del siglo XX, prolongan el cromatismo desarrollado por R. Wagner, en particular en *Tristán e Isolda* (1859); la atonalidad favorece la equivalencia de los intervalos; en ella, las notas no experimentan ley de atracción particular, no existe ya tónica, tríada, funcionalidad armónica, y la noción de consonante/disonante queda abolida.
- **Aufklärung.** Período de la Ilustración en Alemania (1720-1785); marcado por influencias racionalistas, posee como valores la tolerancia, el espíritu crítico y el humanismo; le sucedió el *Sturm und Drang*, que rehabilitó lo irracional, la pasión, lo maravilloso.
- **binario.** Organización rítmica en la que cada duración utilizada es divisible por dos (una blanca vale dos negras, por ejemplo), en particular el valor que determina la pulsación, por oposición al sistema ternario.
- **caomplejidad.** Término del autor que reúne los conceptos de caos y complejidad; "¿Qué es la complejidad? A primera vista, es un fenómeno cuantitativo, la extrema cantidad de interacciones e interferencias entre un gran número de unidades. [Pero] comprende también incertidumbres, indeterminaciones, fenómenos aleatorios. En un determinado sentido, la complejidad está siempre en relación con el azar" (Morin 1976: 48-49).
- **combinatoria.** Relativa a las combinaciones; se opone a aleatorio; el término combinatoria se desarrolló en música cuando los compositores construyeron sus propios sistemas musicales (escalas, series de alturas...) para paliar la "desaparición" de la tonalidad, en una perspectiva posserial o en cualquier otra.
- **constructivismo.** En pintura, escuela surgida de la vanguardia rusa, a comienzos del siglo XX, que se opuso al arte ornamental, afirmó el primado de la función, y desembocó en la abstracción y la escuela de la Bauhaus; una tendencia parecida condujo al serialismo en música, que puede ser considerado como un constructivismo, en el sentido amplio del término; se opone a la indeterminación y lo aleatorio.
- **contrapunto, contrapuntístico, canon.** Término que apareció en el siglo XIV (*contra* y *punto*, en el sentido de nota) y que designa el arte de superponer varias líneas melódicas; es el arte que dirige la polifonía; el canon es una forma de contrapunto estricto.
- **dialógica.** Principio de la complejidad desarrollado por E. Morin; si la dialéctica marca una oposición, la dialógica es la coexistencia en una unidad de dos lógicas, de dos elementos antagonistas y complementarios; "El orden y el desorden son enemigos: el uno suprime al otro; pero, al mismo tiempo, en determinados casos, colaboran y producen organización y complejidad" (Morin 2005); el término "paradoja" se emplea quizás en el mismo sentido.
- **dodecafónico, dodecafonismo.** Técnica de composición desarrollada por A. Schoenberg, a comienzos de la década de 1920, que utiliza los 12 sonidos de la escala cromática occidental ("el total cromático") y que requiere en particular la no repetición de esos sonidos en una línea melódica, a fin de marcar una distancia con las tendencias tonales.
- **Empfindsamkeit.** "Sensibilidad" por su etimología; estilo musical (1740-1760 aprox.), llamado también, en otras ocasiones, preclasicismo, transición entre el barroco tardío y el estilo clásico.
- **ethos.** Carácter de un modo, el efecto que puede producir.

- **expresionismo.** Escuela artística nacida a comienzos del siglo XX que sitúa en primer plano la expresión de sentimientos y pasiones; característica que se encuentra con frecuencia en la música, entre otras artes.
- **Gebrauchsmusik** (música utilitaria). Tendencia funcional de la música adoptada por P. Hindemith, que viene acompañada de una simplificación de los medios musicales; véase *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad).
- **homorítmico.** Los mismos ritmos para todas las voces en el mismo momento (se utiliza con frecuencia como sinónimo de homofónico).
- **indeterminismo, indeterminación.** En la música del siglo XX, la indeterminación es la parte de azar que se deja a las alturas, duraciones, etc. en la notación musical, dando así al intérprete una responsabilidad creadora.
- **interacción, interactividad, música interactiva.** Principio central de los sistemas complejos y, en el plano estético, de las músicas "plurales" o "experimentales" (los *happenings*, la "obra abierta") y de las instalaciones (relaciones intérprete-creador-público, interdisciplinariedad); la *live electronic music*, que utiliza el control en tiempo real durante un concierto, y la música para ordenador utilizan la interactividad.
- **intervalo.** Distancia que separa dos notas; dos notas pueden estar juntas, separadas por un pequeño intervalo, o disjuntas, separadas por un intervalo grande.
- **isoritmia.** Construcción polifónica de los siglos XIV y XV, la cual contiene un *color* (melodía del tenor) y una *talea* (serie de duraciones) que no siempre se superponen.
- **Lied.** Melodía romántica alemana de origen popular (*Volkslied*), generalmente para voz y piano, sobre textos de grandes poetas (*Kunstlied*).
- **madrigal.** Forma vocal polifónica de la Italia de los siglos XIV al XVI.
- **manierismo.** Por su etimología, voluntad de trabajar a la manera de un maestro; corriente artística que asegura la continuidad entre el renacimiento y el barroco en la Italia del siglo XVI y que se caracteriza por una voluntad de refinamiento; búsqueda sistemática de una "manera", afectación; carácter amanerado de una obra.
- **maximalismo.** Tendencia a utilizar un máximo de medios en la producción de una obra (interdisciplinariedad, mezcla de géneros, músicas "plurales", producciones de masas, interconexión de redes, instalaciones multimedia).
- **medioambientalismo sonoro (paisajismo sonoro).** Arte transdisciplinar que consiste en crear instalaciones sonoras, con frecuencia en relación con otro proyecto artístico, en lugares generalmente no dedicados al arte o a la música.
- **modo, modalidad.** Disposición de sonidos, e incluso de intervalos, elegidos según una escala determinada, que desempeña un carácter general.
- **monodia.** Canto solista o al unísono, por oposición a la polifonía (el canto gregoriano, por ejemplo).
- **motete.** Género vocal polifónico.
- **música espectral, espectralismo,** Término acuñado por H. Dufourt en 1979 que designa una atención particular al timbre y a la percepción, con el fin de transferir a la orquesta o al instrumento investigaciones acústicas como la modulación de frecuencia o el bucle de reinyección; para hacerlo, utiliza las técnicas microtonales (aleaciones de timbres, procesos de transformación, con frecuencia lentos) en un *continuum* sonoro en oposición a un pensamiento musical serial o combinatorio.
- **músicas actuales.** Las músicas populares han sido agrupadas desde hace una decena de años bajo el rótulo "músicas actuales", a saber: músicas amplificadas o comerciales, jazz y músicas tradicionales; denominación del Ministerio de Cultura francés (véase el prólogo del *Rapport sur le soutien de l'Etat aux*

*musiques dites actuelles* de Michel Berthod y Anita Weber, París, Ministère de la culture et de la communication, Inspection générale de l'administration des affaires culturelles, nº 2000/23, junio 2006: 5-6).

- **músicas plurales.** Desterritorialización de lo musical, en la que las prohibiciones estéticas/políticas se consideran parte del pasado, que se realiza mediante la interconexión o la interpenetración de géneros (artes, teatro, cine, multimedia), técnicas (escritura tradicional, electroacústica), formas de difusión (conciertos, discos, nuevos soportes) y también de estilos (minimalismo, vanguardia).

- **neoclasicismo.** Estilo marcado por el racionalismo y el retorno a las fuentes antiguas (siglos XVIII-XIX); en música, tendencia a recurrir a las formas antiguas al comienzo del siglo XX.

- **Neue Einfachheit** (Nueva Simplicidad). Grupo de músicos que emergen a mediados de la década de 1970 como reacción contra el academicismo posserial; tienen en común una gran libertad en la explotación tanto de la atonalidad como de la tonalidad, y revitalizan una forma de expresionismo.

- **Neue Sachlichkeit** (Nueva Objetividad). Corriente, en principio arquitectónica y pictórica (exposición de 1925 en Mannheim) y más tarde musical (E. Krenek, P. Hindemith), que, en reacción contra el posromanticismo y el expresionismo, propugna una descripción objetiva de la vida cotidiana.

- **Nueva Música.** En Francia, corriente con tendencia neotonal y posminimalista que se opone al modernismo posserial o arte-científico.

- **objetivismo.** En música, quizás puede calificarse como tal el interés por el "objeto encontrado" y el retroceso de la subjetividad.

- **organicismo.** Explicación de fenómenos sociales y de obras artísticas mediante la metáfora del organismo; en el serialismo, los conceptos de germen, engendramiento y proliferación están ligados a una concepción organicista; el crecimiento orgánico o los procesos de generación de materiales son utilizados con frecuencia en música durante la segunda mitad del siglo XX.

- **organum.** Procede de la escritura medieval para dos voces (diafonía), cuando se pide a la voz "organale" que adorne un contracanto -paralelamente, luego alrededor- de la voz "principal", la cual será posteriormente llamada tenor o *cantus firmus* (frase melódica simple y "cerrada" alrededor de la cual se elabora la construcción polifónica).

- **polimodalidad.** Utilización de varios modos en una misma obra o en un mismo pasaje (O. Messiaen).

- **polifonía.** Superposición de varias partes; según su etimología, varios sonidos; se trata, de hecho, de la superposición de líneas melódicas; tipo de escritura musical que apareció tras la monodía gregoriana, a finales de la Edad Media, pero que es también fundamento del pensamiento serial.

- **politonalidad.** Superposición de varias tonalidades (D. Milhaud); cuando solo hay dos, hablamos también de bitonalidad, y, si se trata de una sola, de unitonalidad (es decir, de tonalidad).

- **politopo.** Generalización a todas las dimensiones de la notación del polígono para dos dimensiones y del poliedro para tres dimensiones (geometría); en música, I. Xenakis compone *Politopos* en la década de 1960, que deben entenderse en sentido literal, como "varios lugares", pues sobre un lugar o una arquitectura coloca altavoces y *flashes* con los que compone volúmenes mediante sonido y luz, dejando al "espectador" la tarea de hacer la síntesis.

- **posromanticismo.** Romanticismo tardío (R. Wagner).

- **primitivismo.** Más que una escuela o un período, se trata de una inspiración artística que corresponde a las representaciones occidentales de las sociedades consideradas como primitivas (temporal y culturalmente), en particular al mito de la autenticidad perdida (A. Jolivet, E. Varèse); utilización de elementos primitivos más o menos bien delimitados: instrumentos, modos, ritmos (I. Stravinsky, S. Reich); transposición reciente en artes "primeras" más o menos liberadas de prejuicios poscolonialistas.

- **ruido, ruidismo.** Aunque no existe diferencia acústica entre sonido y ruido, el oído parece distinguir lo

que es "armonioso" (el sonido puro, sinusoidal, simple, "musical") y lo que no lo es (el ruido complejo); ahora bien, los ruidos existen en las obras musicales (por ejemplo, por el uso de percusiones) y su utilización se incrementa hasta llegar al siglo XX, cuando el ruido dará lugar a una escuela (en 1913, con L. Russollo, el ruidismo sitúa al lado del sonido puro la infinitud y complejidad de los ruidos del mundo) y se convierte en tema de estudio (P. Schaeffer); las teorías de la información y de la comunicación se interesan por el ruido como un fenómeno aleatorio que perturba la transmisión de un signo; existen numerosas categorías de ruidos tales como el "ruido cósmico"; cada vez más, el ruido ambiente (*noise* en inglés), convertido en molestia y contaminación, es objeto de reglamentación.

- **salmodia**. Canto de salmos y manera de cantar, con una cadencia regular, pero de manera más ornada que el *recto tono* (horizontal, sin inflexión, sobre una simple nota repetida) o la cantinela (recitativo cuasideclamatorio con algunas vocalizaciones).

- **serialismo, posserialismo**. Dodecafonismo generalizado a todos los parámetros del sonido (alturas, duraciones, intensidades, modos de ataque, timbres, etc.); tras el serialismo integral (a comienzos de la década de 1950), se instala un posserialismo, que es más un estilo que una técnica estricta.

- **silábico**. Proviene de la prosodia, que consiste en colocar en un canto una sílaba en cada nota; lo contrario es la vocalización.

- ***Sturm und Drang***. Literalmente, tempestad e ímpetu; movimiento artístico y político alemán de la segunda mitad del siglo XVIII, que se opone a la *Aufklärung*.

- **tonalidad, neotonalidad, tonalismo, tonalización, tonalidad suspendida**. La tonalidad es la organización jerárquica de sonidos y acordes en relación a la tónica (es decir, al sonido de referencia) y al acorde constituido sobre ese sonido; si los acordes están desprovistos de su funcionalidad, no hay ya tonalidad, como puede ocurrir en la música repetitiva (S. Reich); la neotonalidad reintroduce la funcionalidad armónica (J. Adams); la tonalidad suspendida es la abolición provisional de relaciones jerárquicas.

- **vocalización**. Melodía cantada sobre una simple vocal, con el fin de expresar un sentimiento musical más allá de la enunciación de un texto o de desarrollar puros arabescos sonoros, o incluso de ejercer su técnica vocal concentrándose en la sonoridad.

- ***World Music***. Literalmente, música del mundo; expresión empleada en las "músicas actuales" que designa una mezcla de músicas tradicionales y de músicas amplificadas; en música contemporánea, utilización "posmoderna" de fuentes extranjeras.

- ***Zwölftonmusik***. Música de doce sonidos (véase dodecafonismo).

---

## Notas

"L'histoire de la musique: une pyramide de la complexité?", prelude de la obra *Musica multiplex. Dialogique du simple et du complexe en musique contemporaine*, L'Harmattan, París, 2007: 19-52; términos del glosario, *passim* págs. 285-302. (Agradecemos a Nicolas Darbon su gentil autorización para traducir y publicar el presente texto.)

1. La tipología de los estilos de cantos puede ser aún afinada sobre una escala de complejidad, de los tonos comunes a la vocalización del aleluya, de una palabra que la conduce sobre la melodía (nivel silábico) a la frase amplificando las palabras (nivel vocal) (véase Viret 1986: 63).

2. *Ars simplex*: neologismo del autor.

3. No obstante, en el artículo "Ethnomusicologie", Jean During (1996: 355-357) precisa que esta disciplina no se limita "al estudio de las culturas musicales originales de tipo *arcaico* de todos los pueblos" (cita de Cl. Marcel-Dubois), sino que "se interesa por músicas que pueden presentar el mismo grado de

*elaboración* que la música *culta* occidental y que están dotadas de sistemas de notación" (los subrayados son míos). Perdura, así, a través de criterios próximos al de simplicidad/complejidad, la distinción entre cultura primitiva y alta cultura.

4. Según referencias claras del término *subtilior* en las obras de la época (véase Günther 1991: 277-288).

5. Nanie Bridgman hizo la misma constatación. Por otro lado, yendo más lejos en la historia, Bridgman (1976: 401-408) considera que si el arte de Jean Titelouze no hizo escuela fue porque era polifónico y "demasiado complejo".

6. Técnica musical que consiste en alternar una línea melódica mediante varias voces. Fue utilizada de manera particular durante la Edad Media, en las polifonías del *ars antiqua* y del *ars nova* (motetes a dos o tres voces de la Escuela de Nôtre-Dame), pero la encontramos también en músicas tradicionales de distintos lugares del mundo y en la música contemporánea. (Nota del traductor.)

7. "Todo lo que Dios ha creado, lo ha puesto en orden mediante el número" (Zarlino 1558).

8. Lo mismo que Joachim a Burk (escribir de manera silábica), el arzobispo Thomas Cranmer (combatir la sobrecarga de notas) y Claude Goudimel (poner en relación el texto y la armonía).

9. Género musical que nació en Francia a finales del siglo XVI, se desarrolló durante la primera mitad del siglo XVII (periodo en que recibió influencias del canto italiano y encandiló a la aristocracia parisina), y desapareció de manera bastante rápida a mediados de ese siglo. En un principio, consistía en polifonías de cuatro o cinco voces, estróficas y en estilo homófono, lo que facilitaba la comprensión del texto. Pero, al poco tiempo, evolucionó hacia la monodia acompañada (los compositores seleccionaron y mantuvieron solo una voz y el resto de las voces fueron transcritas para clave o laúd, fundamentalmente para este último instrumento). Pierre Guédron, Antoine Boësset, Étienne Moulinié y Michel Lambert se encuentran entre los principales compositores de este género. (Nota del traductor.)

10. Expresión francesa que se utilizó durante el siglo XVII y mediados del XVIII para referirse a un tipo de canción de aire festivo ligada a la bebida y sus ambientes, por lo común para dos o tres voces con acompañamiento de laúd. Jean-Baptiste Bousset y Sébastien de Brossard fueron prolíficos en la composición de canciones de este género. (Nota del traductor.)

11. Este trabajo resulta útil para bosquejar una definición de la simplicidad en el contexto de la época (Mi-Young Kim 1995: 1-34).

12. Las ideas de un "crepúsculo tonal" y de una "última tonalidad" enunciadas por Claudy Malherbe (1996: 9), que casan con una interpretación muy difundida de la muerte definitiva de la tonalidad en todas sus formas, son en nuestra opinión discutibles. Véanse las tesis de Célestin Deliège y de Jean-Jacques Nattiez.

13. Que se podría situar, por simplificar, en San Diego, lugar en el que durante largo tiempo ha ejercido Brian Feneyhough, representante emblemático de la *New Complexity*, y ciudad origen de las teorías del caos.

14. Una de las metáforas de la simplicidad es la blancura. Así, Satie habría confesado al wagneriano Arthur Honegger su deseo de una música blanca: "Quisiera hacer pequeños contrapuntos lineales todo blancos, todo blancos" (cit. por Geoges Auric).

15. Véase, sobre esta problemática, el monográfico "Mini/Maximalismes et musique" de *Les Cahiers du CIREM* (Rouen), nº 8-9, junio-septiembre, 1988.

16. Véase el texto-manifiesto de Guillaume Connesson (1998: 4-11) escrito para la antología minimalista realizada por el sello Nonesuch, e igualmente Lelong 1996.

17. Jean-Yves Bosseur (1979: 151-156) recuerda que el minimalismo nació del acercamiento entre las músicas populares (jazz, orientales, africanas) y el recorrido minimal de La Monte Young que termina en "la generalización del principio de repetición". En el caso de Terry Riley, los "modelos armónicos y rítmicos muy simples" permiten, sobre una trama tonal o modal, expresar el movimiento perpetuo. Con

respecto a la primera aparición del término, los historiadores parecen vacilar en atribuirlo a dos compositores que escribieron libros sobre el tema: Tom Johnson (*The Village Voice*, 1968) y Michael Nyman (*Experimental Music*, 1971).

18. Las informaciones sobre la escuela minimalista húngara nos han sido comunicadas por Márta Grabócz, profesora de la Universidad Marc Bloch de Estrasburgo; ella también nos ha comunicado la información sobre el disco.

19. Una retrospectiva reciente parece limitar su acción a la década de 1980: *Les années Maximalist! 1984-1989*, Festival *Musica* de Estrasburgo, 5 de octubre de 2001, retransmitido por France 3 Alsacia.

20. Sitio en Internet de *Un drame musical instantané*:

<http://www.hyptique.com/ONLINE/drame/2Dmi/DMI.html>

21. La "complejidad" (*i.e.* el caos) se ha convertido en un problema mayor para el conjunto del campo científico; el término designa un nuevo paradigma de pensamiento.

22. *Die Neue Einfachheit*. Hans-Jürgen von Bosse, Detlev Müller-Siemens, Wolfgang Rihm, Wolfgang von Schweinitz, Manfred Trojahn. Compositores afiliados: Hans-Christian von Dadelsen, Peter-Michael Hamel, Milko Kelemen, Manfred Kelkel, Wilhelm Killmayer, Ulrich Stranz.- *The New Complexity*. Richard Barrett, Chris Dench, James Dillon, Brian Ferneyhough, Michael Finnissy. Compositores afiliados: James Erber, Claus-Steffen Mahnkopf, Alessandro Melchiorre, Roger Redgate.

23. El autor ha publicado dos libros sobre esas escuelas. Al margen de los artículos y libros dedicados a Rihm y Ferneyhough, esos dos movimientos han permanecido ignorados por la musicología francesa y en el mundo hasta hoy. Sobre ellos puede consultarse: Bosseur 1992: 98 y 135-136, Bosseur 1979: 225-226, Kelkel 1995: 707 y 837, Stoianova 1983: 1335-36, Szernovicz 1982, Deliege 2003: cap. 44, Darbon 2005: 96-111.

---

## Bibliografía

André, Mark

1994 *Le compossible musical de l'Ars Subtilior*. París, École Normale, CESR, Université de Tours.

Beaufils, Marcel

1956 *Le lied romantique allemand*. París, Gallimard, 1982.

Beltrando-Patier, Marie-Claire

1982 *Histoire de la Musique*. París, Bordas.

Bons, Joël (ed.)

1990 *Complexity in music? An inquiry of its nature, motivation and performability*. Amsterdam, Weesperzijde, JoB Press.

Bosseur, Jean-Yves

1992 *Vocabulaire de la musique contemporaine*. París, Minerve.

Bosseur, Dominique y Jean-Yves

1979 *Révolutions musicales. La musique contemporaine depuis 1945*. París, Minerve, 1993.

Bourguignon, Lucien

1998 *Histoire et didactique. Les défis de la complexité*. París, Centre National de Documentation Pédagogique.

Bridgman, Nanie

1976 "France", en Jean During, *Connaissance de la musique*. París, Bordas, 1996.

Budde, Elmar

1981 "Formen der Einfachheit in der Musik - einige Aspekte kompositorisch-ästhetischer Wertung", en Otto Kolleritsch (ed.), *Zur "Neuen Einfachheit" in der Musik* (actas del coloquio del 11-13 de octubre de 1979 del Institut für Wertungsforschung). Viena, Universal Edition: 25-37.

Busoni, Ferruccio

1936 "Gedanken zu einer Neuen Klassizität", *Musica Viva*, octubre: 27-28.

Cande, Roland de

1978 *Histoire universelle de la musique*. París, Seuil.

Castanet, Pierre Albert

1999 *Tout est bruit pour qui a peur. Pour une historire sociale du son sale*. París, TUM/Michel de Maule.

Chailley, Jacques

1950 *Histoire musicale du Moyen Âge*. París, PUF, 1984.

1951 *Traité historique d'analyse harmonique*. París, Alphonse Leduc, 1977.

1967-1992 *Cours d'histoire de la musique*. París, Leduc, 15 vols.

Cocteau, Jean

1918 *Le Coq et l'Arlequin*. París, Stock, 1993.

1924 "Fragments d'une conférence sur Erik Satie", *La revue musicale* (París), marzo.

1948 "Carte blanche", en *Rappel à l'ordre*. París, Stock.

Connesson, Guillaume

1998 *La Nouvelle Musique ou la seconde rupture*. Libro del disco *Les musiques américaines de Nonesuch*, Warner Music, Nonesuch Records.

Darbon, Nicolas

2005 "Virtuosité et complexité. L'injouable chez Brian Ferneyhough", *Analyse Musicale* (París), nº 52, diciembre: 96-111.

2006 *Les musiques du chaos*. París, L'Harmattan.

Debusmann, Emil

1949 *Ferruccio Busoni*. Wiesbaden, Brucknerverlag.

Deliege, Célestin

2003 *Cinquante ans de modernité musicale. De Darmstadt à l'IRCAM. Contribution historiographique à une musicologie critique*. Sprimont, Mardaga.

During, Jean

1976 *Connaissance de la musique*. París, Bordas, 1996.

Duteurtre, Benoît

1995 *Requiem pour une avant-garde*. París, Robert Laffont.

Faure, Michel

2000 *Histoire et poésie de la mélodie française*. París, CNRS Editions.

Ferrier, Jean-Louis

1997 *Les primitifs du XXème siècle. Art brut et art des malades mentaux*. París, Editions Terrail.

Ferrier, Jean-Louis (y Yann Le Pichon) (dir.)

1995 *L'aventure de l'art au XXème siècle*. París, Editions du Chêne.

Fortassier, Pierre

1976 "Classicisme", en *Connaissance de la musique*. París, Bordas, 1996.

Fubini, Enrico

1983 *Les philosophes et la musique*. París, Bordas, 1996.

1996 "Existe-t-il encore une esthétique musicale après Adorno?", en Hugues Dufourt y Joël-Marie Fauquet (dir.), *La musique depuis 1945. Matériau, esthétique et perception*, Sprimont, Mardaga.

Goethe, Johann Wolfgang von  
1948-1960 *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Zürich, vol. 21.

Grabócz, Márta  
1988 "Tendances récentes dans le minimalisme hongrois", *Les Cahiers du CIREM* (Rouen), n° 8-9, junio-septiembre: 101-122.

Günther, Ursula  
1991 "Die Ars subtilior", *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, vol. 11: 277-288.

Hoffmann, Ernest Theodor Amadeus [Wilhelm]  
1908 *Die Schriften über Musik*. Múnich, Sämliche Werke.

Huygue, René  
1985 *Sens et destin de l'art*. París, Flammarion.

Josephson, Nors S.  
1981 "Ars subtilior", en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Macmillan, tomo 1: 640.

Kelkel, Manfred  
1995 "Rihm", "Trojahn", en Marc Honegger, *Dictionnaire usuel de la musique*. París, Bordas, 4a ed.

Kim, Mi-Young  
1995 *Das Ideal der Einfachheit im Lied von der Berliner Liederschule bis zu Brahms*. Tesis de musicología, Universidad de Colonia, Kassel, Bosse.

Kintzler, Catherine  
1983 *Jean-Philippe Rameau, splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*. París, Minerve.

Kühn, Clemens  
1998 *Kompositionsgeschichte in Kommentierten Beispielen*. Kassel, Bärenreiter-Verlg.

Lelong, Stéphane  
1996 *Nouvelle musique. A la découverte de 24 compositeurs*. París, Balland.

Letort, Bruno  
1998 *Musiques plurielles*. París, Balland.

Malherbe, Claudy  
1996 "En blanc et noir. L'espace musical contemporain, altérité et cohérence", *Musurgia* (París), vol. 3, n° 3.

Messing, Scott  
1988 *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/ Stravinsky Polemic*. University of Rochester Press, 1996.

Meyer Brown, Howard  
1976 *L'ornementation dans la musique du XVIIe siècle*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1991.

Morin, Edgar  
1976 "Science et complexité", *ARK'ALL Communications*, vol. 1, fasc. 1 (recopilado en *Introduction à la pensée complexe*).  
2005 *Introduction à la pensée complexe*. París, Seuil.

Raynor, Henry  
1976 "Grande-Bretagne", en *Connaissance de la musique*. París, Bordas, 1996.

Robin, William

1984 "Modernist Primitivism: An introduction", en W. Robin (ed.), *Primitivism in 20th Century Art*, vol. 1. Nueva York, Museum of Modern Art: 75-80.

Scheibe, Johann Adolf

1745 *Der Critische Musikus*. Leipzig, fasc. nº 6.

Schloezer, Boris de

1923 "La musique", *Revue contemporaine*, nº 1, febrero.

Schoenberg, Arnold

1924 *Le style et l'idée*. París, Buchet/Chastel, 1977.

Seay, Albert

1975 *La musique du Moyen-Âge*. Arles, Actes Sud, 1988.

Stenzl, Jürg

1976 "Ars nova", en Jean During, *Connaissance de la musique*. París, Bordas, 1996.

1976 "Ars subtilior", en *Dictionnaire de la Musique*, tomo 1. París, Bordas, 1996.

Stoianova, Ivanka

1983 "Rithm", en *Larousse de la musique*. París, Larousse, t. 2.

Szernovicz, Patrick

1982 "Ferneyhough", en *Larousse de la musique*. París, Larousse, t. 1.

Van Vechten, Carl

1915 *Music after the Great War and Other Studies*. Nueva York, Schirmer.

Viret, Jacques

2000 "Faut-il crier: á bas les chefs-d'oeuvres?", *L'éducation musicale*, nº 468, marzo.

Weid, Jean Noël von der

1997 *La musique du XXème siècle*. París, Hachette.

Wilson, Peter Niklas

1988 "Die Idee der Reduktion: Notizen zur Geschichte musikalischer Einfachhet", *Musica*, vol. 42, nº 4: 356-360.

Zarlino, Gioseffo

1558 *Instituzioni harmoniche*, Libro 1, Venecia.