

# “NO HAY LÍMITES PARA LAS UTOPIÁS”. ENTREVISTA A MATHIAS SPAHLINGER

“*There Are No Limits for Utopias*”. Interview With Mathias Spahlinger

MARINA HERVÁS\*

[mhervasm@ugr.es](mailto:mhervasm@ugr.es)

Mathias Spahlinger (1944-) es un compositor alemán. Formado como multiinstrumentista, gran parte de su juventud la dedicó al jazz y poco a poco fue explorando la música experimental. Ha sido profesor de composición en Berlín, Karlsruhe y Freiburg. Su investigación, tanto teórico como artística, se centrado significativamente en las implicaciones políticas del arte, la relación entre esfera pública y cultura y la reflexión de la ideología desde la composición. Buena parte de sus referencias siguen el trabajo de la teoría crítica y muy significativamente las aportaciones de Th. W. Adorno. Ejemplo de ello, por ejemplo, es el texto “vorläufiges zu theodor w. adornos musik. der widersinn von gesang” en el especial *Adorno. Der Komponist* de la revista *Musik-Konzepte* 63/64 en 1989. En tanto compositor que, explícitamente, ha tratado de llevar algunas de las ideas del pensamiento surgido en torno a la escuela de Frankfurt a la composición y la cercanía que ello implica con el propio proyecto adorniano, nos parecía oportuno entrevistarle en este número dedicado al 50 aniversario de la *Teoría estética* de Adorno. La entrevista se realizó por correo electrónico en el verano de 2020.

**M.H.** Un elemento básico, por así decir, de su música es la “negación determinada” –tal y como expresó en una entrevista con Dorothea Schüle–. ¿Qué significa para usted tal “negación determinada”? ¿Cuáles son sus influencias?

**M.S.** este<sup>1</sup> par de conceptos hegelianos se remonta a spinoza: “*determinatio negatio est*” (Spinoza 1986: 210) que hegel eleva a “*omnis determinatio est negatio*” y, además, lo condiera explícitamente como “de importancia infinita” (Hegel, 1967: 100 [259]).

---

\* Universidad de Granada.

bruno liebrucks dice, en la misma línea, que “la verdad nunca aparece como tal, sino sólo como una negación determinada de una falsedad determinada de su tiempo” (Liebrucks, 1966: 15).

a través de adorno, la negación determinada adquirió popularidad, en torno al 68, en los círculos intelectuales de izquierda. es bastante curioso que no aparezca en marx (en la medida en que se puede confiar en la búsqueda de texto en la edición digital de la obra completa de marx). [la negación determinada], en tanto una característica de la “teoría crítica” con relevancia práctica implícita o incluso intencionada también se dirigía contra:

a) la reivindicación de la libertad de contradicción [*widerspruchsfreiheit*] (como exige la lógica formal: verdadero o falso, *tertium non datur*), haciéndose cargo de la naturaleza incompleta y en última instancia no demostrable de todas las premisas, (leibniz, goedel); y contra el hecho de que tales pruebas sólo pueden ser formales, no sustantivas, no concretas.

b) una forma de pensar que porta constantemente la reserva de que, en algún momento, llegará a su fin el movimiento y la contradicción. no obstante, “que la negación de la negación es positividad sólo puede ser defendida por aquellos que presuponen, al final, la positividad como totalidad” (Adorno, 1973: 160).

bruno liebrucks, que dio clase en frankfurt casi al mismo tiempo que adorno, llevó esto al modelo aparentemente formal:

lo positivo es lo opuesto de su opuesto

lo negativo es lo opuesto a lo positivo.

así que el negativo no es lo contrario de su opuesto,

sino lo opuesto a él mismo (Liebrucks, 1966: 298).

el modelo formal es aparente porque esta “prueba” [*beweis*] viola flagrantemente el requisito formal-lógico de que los términos en las premisas y en la conclusión deben ser, por definición, idénticos.

quien no percibe lo negativo en sí mismo como positivo (en el sentido de que 100 euros de deuda es lo mismo que 100 euros de crédito, sólo que en una cuenta diferente), sino como pensamiento de una contradicción, el pensamiento en contradicciones, considera esta prueba el movimiento del pensamiento mismo, es decir, el cambio.

---

<sup>1</sup> Todo está escrito en minúscula porque es la forma en la que Spahlinger escribe *siempre* todas las palabras, incluyendo nombres propios. Con el objetivo de facilitar la comprensión del texto, que a veces está redactado como ideas sueltas más que frases completas, he añadido algún conector entre corchetes. [nota de la traductora].

según hegel:

“el círculo que reposa cerrado dentro de sí y mantiene sus momentos como substancia es la relación inmediata y no es, por eso, nada portentoso. pero que lo accidental en cuanto tal, separado de su entorno, lo que está atado y es efectivamente real sólo en su conexión con otro, alcance una existencia propia y una libertad particularizada: esa es la fuerza descomunal de lo negativo; es la energía del pensar, del yo puro” (Hegel, 2010: 90-91).

si no gusta el término “negación determinada”: es cierto que ha sido un rasgo distintivo que puede haber señalado una unidad inapropiada e injustificada (y parcializadora: unidad interna, delimitación externa) en ciertas cuestiones críticas. tiene algo de amenaza: se debe primero conocer muy bien antes de que se pueda pensarla.

con el uso actual del lenguaje en el oído, y para evitar el sabor de la modernidad anticuada, preferiría, para la negación determinada en el contexto musical, la crítica a la forma [*gestaltkritik*]:

la forma [*gestalt*] se reconoce antes de que se conozcan todos sus detalles. por lo tanto, expresa unilateral y directamente la unidad y pasa por alto lo que serían las formas parciales [*teigestalten*] de manera independiente al contexto que las forma [*gestaltzusammenhang*], lo que eran antes y lo que serán después (tras la desintegración del contexto que da la forma) de convertirse en parte, o lo que serían fuera o tras un cambio de sus determinaciones categóricas.

el término “forma” [*gestalt*], que la mayoría de los textos no alemanes no traducen, trata de un contexto más importante y superior, de una percepción orientada y dirigida y deja sin determinar cómo interactúan y pueden diferenciarse la percepción y lo percibido. despierta ideas que coinciden en gran medida con el “todo” que adorno consideraba “lo falso” (Adorno, 1951: 80).

las personas sólo pueden ser libres si saben que están determinadas, cultural o biológicamente. la crítica de la forma tiene en sí misma, por lo tanto, un valor iluminador.

**M.H.** En los años 80 describió la composición como una “descomposición del orden” [*deskomposition von Ordnung*]. ¿Qué significa esta frase hoy en día, y sobre todo, qué considera que es el “orden”? ¿Podemos seguir hablando de “orden” tal y como se bosquejó en esta hace cuarenta años?

M.S. ¿de verdad? ¿1980? era una época en que la gente podía asustarse con la música europea desconocida previa a 1600; entretanto, ya se ha incluido en el repertorio hasta tal punto que las diferencias dentro de la cultura de la interpretación de bach-beethoven-wagner se han reducido hasta la pérdida de lo histórico [*geschichtslosigkeit*].

era una época en la que la unesco intentó documentar las culturas musicales de nuestro globo poco antes de su desaparición. lo que queda es una música pop mundial básica y comercial, compatible con un teclado, se acompaña bien con dos o tres acordes y casi siempre es en compás de 4/4.

siguen siendo sistemas de referencia decisivos, sin embargo (y quizá porque), son anticuados y muy simplificados (aunque han calado tanto en el inconsciente que apenas son reconocibles como derivados desprovistos de sentido): lo hacen todo bien, "tienen" "sentido" sin necesidad de constatación. es "evidente de manera inmediata", "se oye" que las disonancias se deban resolver según ciertas reglas, dónde está el principio, el medio y el final, o lo que desencadena qué emociones.

la negación determinada se opone a todo esto. si desmantelamos esta expresión, significa algo muy simple: dos personas discuten sobre las palabras. buscan consejo o ayuda en la argumentación y sacan un diccionario de la estantería. objeto y concepto, definiciones, visiones del mundo se sopesan entre sí. entonces el libro desaparece de nuevo en la estantería. entonces la palabra ha cambiado su significado, incluso su articulación y contexto.

en la nueva música esto significa la emancipación de la disonancia, el rechazo de su atenuación y la resolución concluyente, no está preestablecido y asegurado el regreso al lugar de origen.

la tonalidad, su negación determinada, fue (históricamente) la primera de las características musicales que pudo ser entendida como lo opuesto a ella misma. la tonalidad, en el momento en que comenzó a criticarse (en torno a 1910), puede entenderse como modelo para la "descomposición en el pensamiento", que gradualmente se extendió al resto de características musicales de la nueva música.

así es como se cuenta la historia de nueva música, especialmente en alemania. también se podría empezar con *vexations*, de satie o con el colonialismo y la consideración gradual de las culturas musicales no europeas.

toda la música tradicional que conocemos tiene un material definido como específicamente musical. incluso lo que se considera música fuera de europa es definida por la etnomusicología dominada por europa como análoga al concepto europeo

de música; en otras palabras, resulta tautológico. sin embargo, todo material definido como específicamente musical está limitado. donde termina el material en juego, termina la definición de música.

solo se aplica para la nueva música que todo lo que suena puede ser música. Incluso lo que no suena puede ser música.

con el comienzo de la nueva música, con la atonalidad, el material (tonal determinadamente negado) se expande infinitamente. tal inicio de toda expansión del concepto de material significa, entonces, al menos: todas las notas pueden ser música.

los acordes tonales se forman según y se corresponden con todas las definiciones habituales conocidas de las teorías de la forma. tales acordes tienen antecedentes que dan, en sí mismos, forma. las escalas, en relación con las melodías o acordes, son en las que las notas se determinan como cualidades.

los acordes tonales corresponden a tipos (funciones en la sintaxis armónica). tienen un número limitado de notas; generalmente entre tres y seis o siete. se pueden invertir, son modificables, variables, ampliables hasta un límite definible con precisión, que modifica pero no anula su función y otros elementos.

(muy importante en este contexto: los acordes tonales, sin sobrepasar las características mencionadas, es decir, sin negar sus fundamentos comunes, pueden "contradecirse" o ser polos opuestos –por ejemplo, dominante y tónica–).

en el sentido descrito, los acordes tonales están en algún punto completos y no pueden ya modificarse.

nada de esto se aplica a los acordes atonales. las dos diferencias más importantes [son]:

- no son sintácticamente funcionales, por lo que sus inversiones no se perciben como una modificación, esto es, por ejemplo, como si fuera "la misma figura que está dada la vuelta".
- cada acorde atonal puede expandirse infinitamente (sin estar nunca completo), por prácticamente todas las notas, incluso las que se encuentran entre las teclas del piano, por así decirlo.

en todos los acordes atonales, todas las notas son "acordeables"<sup>2</sup> y al mismo tiempo no, porque, aunque suenen a la vez, no son tipos formales reconocibles aunque estuvieran incompletos o, incluso, meramente insinuados. por lo tanto, pueden

<sup>2</sup> Es una licencia que se toma Spahlinger, pues utiliza el neologismo "akkordige". Se refiere a que todas las notas son susceptibles de ser acordes [Nota de la traductora].

simulares, bajo ciertas circunstancias, las notas fundamentales o de paso, pero no existen en realidad.

la simultaneidad es la única propiedad que queda que define el término acorde.

que la a-tonalidad, este "opuesto a sí mismo", no es un constructo teórico, se puede entender, "experimentar", primero en el problema del final (poco después en el problema del comienzo o en la problematización del contexto en general): los acordes atonales son, como se ha dicho, no sintácticos, no tienen cadencia, es decir, no son capaces de cierre.

la conclusión abierta no es una *contradictio in adiecto* sino, hacia 1910, era el estado histórico del material.

en la música, la negación determinada de la tonalidad opera como las placas de hielo en la carretera: si no hay adherencia al suelo en una dirección, no la hay en ninguna.

todas las características de la música (en el tiempo y el espacio cultural de las primeras composiciones atonales) se adscriben más o menos directamente a la tonalidad; y estructuralmente todo lo que concierne al ritmo y al compás. esto se debe a la dicotomía (que hace posible un análisis armónico) de las notas acentuados/no acentuados o extraños o propios de la armonía, propios o extraños a la fundamental<sup>3</sup>, respectivamente.

la música atonal es a-métrica y a-rítmica en el sentido de que no hay preordenación rítmica o métrica en la comprensión holística de una pieza musical o partes de ella.

sin embargo, la música atonal también discurre, sin problema, en varios *tempi* diferentes; o completamente sin orden rítmico/métrico, en enjambres de notas más o menos densos; o, en el orden rítmico más simple imaginable, que es el amétrico: en el pulso regular 1:1, el cual tiene un *tempo* claro (metronómico), pero no distinción métrica.

este pulso, que es dado por los metrónomos eléctricos (los tradicionales, los mecánicos, cojean por lo general) es tan común como desconocido en todos los libros de texto de ritmo y metro. tal vez por eso es tan difícil de entender que el ritmo, el metro, el ritmo y el *tempo* en la música tradicional se constituyen unos a otros, pero

---

<sup>3</sup> La fundamental se refiere a aquella nota que marca, en su despliegue armónico, las relaciones principales y subordinadas en un acorde tonal. Por ejemplo, en Do Mayor, en un acorde de primer grado, construido por Do, Mi y Sol, el Do sería la fundamental, el Mi el tercer grado y el Sol el quinto y la dominante [Nota de la traductora].

fuera de la tonalidad pueden aparecer todos por separado o en negarse mutuamente.

esto tiene consecuencias para la formación de la melodía: la melodía es la unidad creativa de notas y ritmo (que está estructurada métricamente).

el ritmo de una melodía en sí mismo es raro, [así como] la secuencia de notas casi nunca se reconoce como perteneciente a una determinada melodía. la melodía (= unidad creativa de notas y ritmo) es, sin embargo, una característica "única".

la nueva música es, por tanto, a-melódica; y no sólo porque no pertenece a una escala cultural (tonal).

en consecuencia, la música atonal puede ser fácilmente a-temática y a-motívica. las formas abiertas son las que más se adaptan a ella, al igual que el material abierto. el número de sus características susceptibles de composición crece constantemente y es ilimitado. se multiplica constantemente por características que no son específicamente musicales.

la nueva música tiende a ser (si se me permite esta analogía) anárquica, libre de dominación. en la permanente transición que es ahora posible, las categorías no se aplican a contextos superiores desde el principio, sino que surgen y transitan de abajo a arriba. o, dicho de otro modo, las fuerzas que operan en ella, análogas al pensamiento de Hölderlin (1983: 343), no son jerárquicas, sino sólo temporales y dominan gradualmente.

por eso la nueva música no es un estilo (que, como es bien sabido, es una categoría social; los estilos tienden a ser cerrados y patrones de identificación). la música nueva es más bien un método crítico que puede aplicarse a todos los estilos. hace que las cuestiones de estilo, -ya obsoletas- cuestionen más bien el estilo personal.

en el plano estructural, la nueva música tiende hacia el atomismo: lo que una vez fue un trabajo motívico, [es ahora] fragmentación de (según la terminología de los libros de texto) la "unidad musical más pequeña", el motivo, en unidades aún más pequeñas, a saber, motivos parciales. no niegan, sin embargo, su origen, son siempre reconocibles como partes portadoras de significado. [una] excepción temprana y significativa: beethoven.

la mayoría es víctima de esa libertad.

el dodecafonismo, el primero de una serie de ordenaciones rigurosas, fue desarrollado por Schönberg, entre otros, en oposición o como parte de las tendencias restaurativas de los años 20. la mayoría de los compositores que adoptaron este

método fueron considerados como creadores de orden. webern ya dijo, con respecto a una de sus series simétricas (4 grupos de 3 notas, que interactúan entre sí como original, retógrada, inversa y retrógrada inversa<sup>4</sup>), "este es el único contexto".

la cuestión es si procedimientos como el dodecafonismo y el serialismo, en general, a través de la identidad, sentido y el contexto estructural, resultan determinantes.

con cinco notas una serie dodecafónica (si se construye intencionadamente de esa manera) puede contener todos los intervalos. con siete notas cada serie dodecafónica ya contiene todos los intervalos. eso hace que su propósito, lograr la identidad estructural, sea cuestionable. por eso, no todas las piezas dodecafónicas son iguales, ni siquiera si utilizan la misma serie: la linealidad (siempre y cuando la música vincule sus voces individuales a "personas" instrumentales) y las sumas de acordes, en las que aparecen a la vez varias series o varias notas de una serie, pueden oscurecer la identidad estructural.

de ahí la pregunta de schönberg cuando supo que muchos compositores componían según "su" técnica: "pero, entonces, ¿también componen con ella?"

**M.H.** El color es quizás uno de los parámetros musicales más explorados en la composición, pero que apenas se ha trabajado en la teoría, especialmente en lo que se refiere a su conexión con otras artes –como Adorno ya sugiere en su obra tardía y en sus clases–. Es particularmente interesante en su obra el contraste entre la idea de "los colores de la mañana", en referencia a *farben der frühe* (2005) y el tratamiento del timbre de los pianos, que finalmente abandonan el color a favor de la fragmentación. ¿Qué consideraciones tiene sobre el color en su música en particular y en la música en general? ¿Se puede seguir escribiendo para piano (estoy pensando, en esta línea, en otra pieza reciente que prescinde del piano preparado y del papel tradicional del piano, como *Mirror, Mirror on the wall*, escrita por Rebecca Saunders en 1994)?

**M.S.** a. el pensamiento paramétrico se originó en las técnicas de medición. se ha extendido entre los compositores de los estudios de grabación, radiodifusión y electrónica con la intención y la expectativa de asegurar una base racional para la música. lo que muestra el osciloscopio y lo que registra, de forma analógica, el surco de grabación es la frecuencia (altura), la amplitud (volumen) y la duración de una señal –a modo de suma–. no conozco a ningún/a compositor o compositora que

<sup>4</sup> Son las cuatro disposiciones de una serie dodecafónica.

haya llegado a pensar que un día se podría esperar dibujar una onda altamente compleja en papel, que, hecha sonar por un aparato de reproducción, resultaría ser un cuarteto de cuerdas serial; o incluso mejor: una pieza orquestal diferente en la que, para asombro de la humanidad, la instrumentación cambia constantemente y no está sujeta a ninguna limitación física.

no hay límites para las utopías.

en la composición serial, por su parte, las características de los parámetros resultaron ser difíciles de comparar y resistentes a la cuantificación y al tratamiento por igual.

hay 88 notas en el piano (de hecho, habría infinitas) o 12 por octava.

el volumen no tiene compases. ¿qué sería el doble de alto que el *mezzoforte*? ¿qué es una octava de volumen? se podrían distinguir muchos más de 12 (el número mágico que se refiere a las notas) volúmenes diferentes. en ámbitos con un volumen fundamental que se va dividiendo poco a poco, son posibles distinciones mucho más precisas.

hay una duración mínima que no se puede reducir para que una nota pueda ser reconocible. ya existen piezas cuya duración más larga no experimentará ninguna persona viva<sup>5</sup>. es una idea muy bonita.

todo eso solo para caracterizar las diferencias incompatibles de los parámetros "clásicos", que impiden que se fundan en una teoría común.

y aun así hay maravillosas composiciones seriales. pero me parece imposible partir de una teoría fundamental que aspire a la universalidad, [así como] llegar a resultados útiles

¡y eso que todos estos parámetros son unidimensionales!

para pasar de la nota audible más grave a la más aguda, solo se necesita un botón de ajuste en un generado construido para tal fin. lo mismo se aplica al volumen, de inaudible o meramente audible al umbral de dolor. y lo mismo se aplica a la duración.

resulta inmediatamente evidente: el timbre no es una medida. es una propiedad de las notas, pero no un parámetro. si se quisiera controlar el timbre de una sola nota con controles individuales, se necesitarían tantos controles como se encuentren en el rango perceptible por encima del sonido fundamental de la serie armó-

<sup>5</sup> Un ejemplo es *Organ<sup>2</sup>/ASLSP*, de John Cage, que comenzó en 1985 y se prevé que acabe en 2640, con una duración total de 639 años. [Nota de la traductora].

nica. estarían, además, los parciales inarmónicos<sup>6</sup> (que son característicos de las campanas, por ejemplo); así como los componentes de ruido, los ruidos del aire o del arco (de los instrumentos de viento y de cuerda) y, por último, pero no menos importante, los procesos transitorios altamente complejos, las transiciones del caótico impulso inicial a la onda estacionaria.

todo esto por no mencionar el ruido. no es de extrañar que pierre schaeffer, uno de los protagonistas de la *musique concrète*, como primer teórico, diera cuenta de factores anecdóticos que atraen la percepción musical específica hacia la dirección equivocada en la escucha causal radiofónica. y tampoco es de extrañar que los epígonos (no el inventor) de la *musique concrète instrumentale* lleguen a menudo a una neo-causalidad en el interior de la música que no es tan diferente de las antiguas tonalidades, que relacionan la tensión y la distensión como causa y efecto.

b. colores de la mañana/*farben der frühe*: el negro/blanco/gris del amanecer, del comienzo. o de un nuevo comienzo. en este caso concreto: seguí la necesidad de pulsar el botón de reiniciar. el timbre, por su nueva dimensionalidad y porque nunca ha sido funcional o incluso sintácticamente codificado, y aún más la música de ruidos [*geräusch-musik*], son, por así decir, música inmediatamente nueva, que no hace el esfuerzo de negar la mediación [devenida] inmediata de los contextos que se han convertido en históricos, según la cual todo material convencional dirige a la escucha, que lo complementa, en la dirección habitual.

a la vez, hay que probar (la música no prueba nada), justificar en la práctica –un desafío deseable–, reconocer que la nueva música no es un estilo; sino más bien un método para comprender mejor –y abandonarlas– todas las convenciones a través de su relativización. así como todas las intuiciones certeras, que distan tanto de la ilustración como de la interculturalidad. la aparente restricción a exclusivamente determinadas notas es, aunque en sentido distendido, más agotadora y difícil que el salto inmediato al mar de sonidos y colores.

en especial, la praxis de la música de ruidos [*geräuschmusik*] suele ir en paralelo a los criterios convencionales de expresividad; y por la puerta trasera se cuele la

---

<sup>6</sup> Cualquier nota no produce el sonido asociado a ella exclusivamente (es decir, cuando suena un "la" -cuya frecuencia es 440 Hz- no suena solo un "la") sino que resuenan "sobretonos" o "parciales". El sonido más bajo se considera fundamental y cualquier frecuencia por encima de esta fundamental son los sobretonos. Los parciales que son múltiplos enteros o casi enteros de la fundamental (por ejemplo, la octava superior con respecto al la anteriormente citado equivaldría a 880 Hz), se consideran armónicos. Sin embargo, los inarmónicos serían múltiplos decimales, no enteros, con respecto a la fundamental. [Nota de la traductora].

analogía a los sonidos de banda sonora de una acción o de un evento. se reintroduce [, así,] la causalidad (causa/efecto, tensión/resolución).

**M.H.** ¿Supone su atención al timbre, tal y como lo oímos, por ejemplo, en el *payssage/paysage*, un cierto posicionamiento en relación con la idea del fragmento? ¿Es posible reconocer en lo fragmentario en lo que se ha convertido la música?

M.S. sobre el concepto de lo fragmentario: el uso lingüístico de lo fragmentario en alemán es posiblemente diferente a otros idiomas europeos, incluso en traducciones similares o desde la misma etimología.

en alemán, el fragmento despierta asociaciones románticas: paisajes de caspar david friedrich, por ejemplo, en los que a menudo encontramos ruinas. incluso las ruinas artificiales estuvieron, alguna vez, muy de moda. son fragmentos de algo que se presenta como lo que alguna vez fue significativo, un todo completo. el trabajo de completarlo está dirigido hacia el pasado.

en la nueva música, la relación de las partes con el todo se modifica por principio. es decir, la simple identificación, la diferenciación sin esfuerzo en igual/similar/diferente, que una vez constituyó la base de toda comprensión de la forma en la música, se ha puesto literalmente en movimiento.

si recordamos la transición, en la *5ª sinfonía* de beethoven, del tercer al cuarto movimiento, creemos escuchar la puesta en música de un pensamiento hegeliano, una definición de lo que sería un salto cualitativo –o una revolución–: “se disuelve trozo a trozo la arquitectura de su *mundo* precedente, cuyo tambalearse viene indicado sólo por unos pocos síntomas sueltos.; la frivolidad y el tedio que irrumpen en lo existente, el barrunto indeterminado de algo desconocido, son los emisarios de que algo otro está en marcha. este paulatino desmoronarse que no cambiaba la fisonomía del todo se ve interrumpido por el amanecer, un rayo que planta de golpe la conformación del nuevo mundo” (Hegel, 2010: 65-67)

hay lugares en la obra de beethoven (por ejemplo, en el primer movimiento de la misma sinfonía) que tocan elementos fundamentales que sólo fueron puestos en duda o en suspensos después de 1910; lamentablemente, la mencionada transición no es uno de ellos. el desmoronamiento gradual no se produce en lo temático/motívico. se trata de pura psicología, dramaturgia, creación de estados de ánimo. Además, no contiene ni un gramo de material motivador que anuncie lo que vendrá. lo más sorprendente e injustificado según el contenido de la sinfonía es el destello

del tema del movimiento final, que podría ser cualquier otro igualmente triunfante.

es un cambio cuantitativo con un salto cualitativo de un material que, aunque empieza a cambiar en lo fundamental, puede seguir percibiéndose como perteneciente a una categoría anterior durante mucho tiempo. sin embargo, después de algunos pequeños cambios cuantitativos en la misma dirección [a la que ya apuntaba], se convierte en algo cualitativamente diferente: es algo que sólo existe a partir de 1910.

por cierto, este es el principio sin principios [*prinzipienloses prinzip*] según el cual se compone *passage/paysage*. las formas previas como, por ejemplo, la variación, se basaban en el hecho de que las características esenciales seguían siendo las mismas (número de compases, armonía, línea de bajo, notas agudas melódicas, etc.), pero se cambiaba lo inesencial.

el cambio del principio sin principios consiste en que las características esenciales se transforman continuamente en no esenciales y viceversa.

esto tiene consecuencias para los detalles en transición, que no son fragmentos algo entero, sino, por así decir, partículas elementales, que, a través del cambio cuantitativo, crean por sí mismas categorías temporales, de abajo a arriba.

**M.H. ... y ¿qué papel juega para usted la idea de proceso (en la composición y en la música en general), especialmente en relación con lo que usted llamó un "movimiento vivo" [*lebendige Bewegung*] (con motivo de *akt, eine treppe herabsteigend* (1998)) - que, para usted, "es inatrapable"?**

M.S. la descomposición del movimiento fluido en una serie de instantáneas no es el movimiento en sí mismo sino, bajo los dictados de la contradicción que habría que evitar (comparable al cálculo infinitesimal), la ilusión de control y posesión. esta es la base técnico-científica de las imágenes en movimiento, en primera instancia del cine.

siempre me ha gustado el cuadro *akt, eine treppe herabsteigend* de marcel duchamp. elegí este título para un doble concierto para clarinete bajo, trombón y orquesta. es la reelaboración del final de una pieza para clarinete bajo, trombón, violonchelo y piano con el título *gegen unendlich*. lo que tienen ambos en común es que todas las notas que se producen no se deben a las cinco líneas estables del pentagrama, sino a las que se trazan en *glissandi*. el resultado: el punto nunca se en-

cuentra con el movimiento. es decir, cada nota en particular, por más corta que sea, comienza o termina por encima o por debajo de la línea de *glissando*.

“algo se mueve, no solamente en cuanto que está aquí en este ahora, y allí en otro ahora, sino en cuanto que es aquí y no aquí en uno y el mismo ahora, en cuanto que está y no está al mismo tiempo en este aquí. Hay que conceder a los antiguos dialécticos las contradicciones que ellos señalan en el movimiento, pero de ahí no se sigue que, por eso, no haya movimiento. sino más bien que el movimiento es la contradicción misma que está ahí [*daseiende widerspruch*]” (Hegel, 1966, 49/211, 492).

**M.H.** El tratamiento de la voz en su obra tiende a distanciarse de lo semántico, pero no de lo significativo. Este es, por ejemplo, el caso de *in dem ganzen ocean von empfindungen eine welle absondern, sie anhalten* (1985), en el que el uso de “Jetzt... jetzt” [“ahora... ahora”] se refiere a la medición del tiempo de los segundos que transcurren entre una muerte por hambruna y la siguiente. Sin embargo, el resto del trabajo vocal de la pieza es más expresivo que comunicativo. La cuestión del lenguaje emerge también como “búsqueda de un lenguaje” en piezas como *kuboã* (2015). ¿Cómo considera la relación entre música y el lenguaje? ¿Es la comunicación, en sentido enfático, posible todavía hoy en día?

M.S. no tengo nada en contra de hacer visibles las fronteras y atravesarlas, del arte híbrido. la ideología de la expresión más adecuada ha perseguido, durante siglos, lo opuesto. la música con texto intenta una fusión recíproca equivalente, de 1 a 1, [aunque] también habla sobre lo indecible. en épocas dichas la cultura de la contradicción atrapada entre lo adecuado y lo inadecuado estaba tan marcada (como creo que sucedía en mozart) que sólo es posible transgredir o anular el repertorio expresivo desarrollado. el acceso específico de la nueva música a través de schönberg puede caracterizarse como el nacimiento de la nueva música del espíritu de romper tabúes expresivos: ningún acorde que realmente rompa la prohibición de expresar lo indecible puede disolverse ni encajar en el sistema de referencia de la armonía tonal de tensión y distensión.

la consecuencia es obvia. las cuestiones de gusto se vuelven incontestables. la frontera entre lo trágico y lo cómico (beckett) se vuelve permeable.

la base para poner música al lenguaje fue, al principio, la melodía del habla, que interpreta la palabra hablada de manera expresiva, así como su modulación artística, paralelamente, en la música instrumental pura.

después de superar tal peripecia, la música está obligada de poder portar significado y representar y desencadenar sentimientos con bravura; la música está sobrepasada por el ideal de la expresión adecuada. cantar permanentemente sobre lo indecible es su absurdo desenlace, así como fácil de caricaturizar.

el "lenguaje de los sentimientos" se mantiene y cae por la propia vida de la música frente al texto, no como ecuación de los dos.

en la obra que mencionas, en todo el océano de sensaciones emerge una ola, se detiene. no se puede hablar de una adecuación de la música desde el principio. tampoco es ese su tema principal, sino el tratamiento de la información sobre lo indecible y lo inadecuado en los medios de comunicación.

cuanto más perfectamente consigue la tecnología de las noticias reproducir la realidad (aunque el realismo es sólo un método de representación entre otros –además de, posiblemente, el más cuestionable), más fracasan nuestras emociones y su expresión.

por lo tanto, el coro (a menudo sin texto) está, en vivo, en el espacio, presente en movimiento, y se reproduce, al mismo tiempo, a través de 8 altavoces, con modificaciones que, a pesar de toda la perfección de la reproducción técnica, se identifican siempre como tales. así hasta la duplicación de un solo cantante (que está de pie junto al altavoz) con un sonido continuo, simultáneamente en vivo y como reproducción: lo más "realista" posible: es una diferencia insignificante, que se convierte en la diferencia del todo.

**M. H. Adorno, en su *Filosofía de la nueva música*, habla de la tendencia "aislamiento" de los compositores de nueva música. Según él, no hay ningún tipo de integración que al mismo tiempo no bloquee la crítica de la sociedad. Recientemente, hemos vivido el aislamiento urbano con motivo de la pandemia y, cada día, experimentamos nuevas formas de desarrollar una falsa capacidad de socialización. ¿Cree que el diagnóstico de Adorno tiene vigencia? ¿Qué podríamos entender por "aislamiento" hoy en día en el arte y en el debate político? ¿Existe una relación entre ese posible aislamiento y lo que dijo en relación con *lamento, protokoll* (2011), a saber, "el individuo es social solo en tanto individuo y sólo individual en tanto ser social"?**

M.S. ¿por qué estudia la gente joven composición? algunos de mis profesores fueron la generación de estudiantes de los inventores de la nueva música. escuché a webern cuando era niño. la distancia con la nueva música es cada vez mayor. el

acceso a ella es cada vez más a menudo artificialmente pedagógico. la nueva música se enseña, si es que se enseña, como historia y se aprende como una lengua extranjera. la nueva música, como la guinda del pastel de la música seria (a menudo detestada por sus representantes), se conoce casi sólo por su "*special interest*"<sup>7</sup>, sólo, de nuevo, [como] un segmento del segmento de la música seria. el estallido del jazz en el *free jazz* (en el que había puesto la gran esperanza de que todo lo que se llama nueva música pudiera romper su aislamiento por sí mismo) está, si no me equivoco, en gran parte olvidado también en la escena del jazz. en mi opinión, los logros de la nueva música son una cuestión política; la nueva música no merece degenerar en bien cultural, lo cual sólo es posible si se trivializara a sí misma.

a mi entender, una estética crítica está hermanada con la crítica política. es algo imposible sin contradicciones. el público de la nueva música es, por consiguiente, contradictorio. "la existencia del pensamiento revolucionario [...] presupone la existencia de una clase revolucionaria" (Marx y Engels, 1983: 47) a menos que se piense que ambos son "igualmente originarios" (Simon, 1999: 49).

**M.H. Su obra *intermezzo* (1986) porta el siguiente subtítulo: "concertato non concertabile tra pianoforte e orchestra". Desde entonces, parece que ha abordado la imposibilidad del concierto como "comunidad de voces". ¿Es aún posible el concierto hoy en día, como obra musical y como evento? ¿Qué papel social desempeña el concierto?**

M.S. en el momento en que se creó *intermezzo*, se daba por hecho que los conciertos solistas debían ponerse en cuestión dado su carácter autoritario. tal consideración fue, ciertamente, un paso importante, pero por desgracia da testimonio de una gran ignorancia con respecto, por ejemplo, al coro en el drama antiguo, o el hecho de que el canto de varios coros permite una disposición espacial en la que los individuos escuchan desde múltiples perspectivas.

aparte de esto: en la música romántica clásica el número de voces sustanciales en las frases musicales está limitado (a diferencia, por ejemplo, de la música veneciana para varios coros). una vez establecido el principio de la melodía con acompañamiento y la sintaxis armónica (a grandes rasgos: al mismo tiempo que la revolución francesa), ya no hay melodía que no implique, a la vez, una construcción armónica (en acordes "completos" con un número finito de notas). de la misma manera que cualquier dibujo representativo en blanco y negro puede ser coloreado

<sup>7</sup> En inglés en el original

o un boceto puede ser convertido en cuadro, también puede ser orquestrado cualquier movimiento de piano (hasta 1910) y, viceversa, se puede crear una partitura de piano a partir de cualquier pieza orquestal.

con la atonalidad, y más aún con la música de ruidos [*geräuschmusik*] y la expansión de la variedad de instrumentos, es cada vez más cuestionable querer producir musicalmente cosas sustancialmente iguales o incluso análogas en diferentes instrumentos. por ello, el principio básico de concertación, la imitación, ha quedado obsoleto, así como, en general, las categorías igualdad/similitud/diferencia.

en *inter-mezzo* hay dos tipos de concierto: por una parte, toda la orquesta se divide en dos mitades de igual tamaño; y, por otra, se diferencia entre solista y orquesta. esta disposición tiene por objeto tematizar que dos pueden decir lo mismo que puede, sin embargo, significar cosas diferentes. y, si algo análogo se dice con medios diferentes, reflexionando sobre la diferencia de condiciones previas, se hacen audibles los límites categóricos que permiten a la percepción hacer un sinfín de distinciones que, de otro modo, desaparecerían detrás de la comunidad sustancial más tosca.

*Traducción de Marina Hervás*

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. (1966), *Negative Dialektik*, Fráncfort: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. (1951), *Minima Moralia*, Fráncfort: Suhrkamp.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (2010), *Phänomenologie des Geistes/Fenomenología del espíritu* (edición bilingüe, traducción de Antonio Gómez Ramos), Madrid: Abada.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1967), *Wissenschaft der Logik*, Hamburgo: Felix Meiner [traducción al español de Feliz Duque en *Ciencia de la Lógica*, Madrid: Abada, 2011].
- SPINOZA, Baruch de (1986), *Sämtliche Werke*, Bd. 7. Hamburgo: Felix Meiner.
- LIEBRUCKS, Bruno (1966), *Sprache und Bewusstsein. Bd 3*, Fráncfort: Akademische Verlagsgesellschaft.
- HÖLDERLINi, Friedrich (1977), *Sämtliche Werke*, Fráncfort/Basilea: Striemfeld /roter Stern.

MARX, Karl y ENGELS, Friedrich (1983), *Werke* Bd. 3, Berlin: Dietz.

SIMON, Josef (1999), *Handbuch Philosophie: Sprachphilosophie*, Freiburg-München: Karl Alber.