

Soporte, creación y función, o la necesidad de limpiar el filtro

Support, création et fonction, ou la nécessité de nettoyer le filtre

¿hablar de soporte en música?, ¿convertirlo en eje de un debate centrado en los problemas de la creación musical?

La razón por la cual es hoy necesario el debate sobre el soporte en el ámbito musical se encuentra en que este concepto constituye actualmente un cruce atravesado por múltiples referencias; desde su evidencia material hasta su capacidad de irradiar metáforas. En un momento en el que la aceleración tecnológica (o, más exactamente, la enorme divulgación de esta aceleración) plantea interrogantes de envergadura a la ubicación de la creación musical, toda una serie de fenómenos emplazados a lo largo de la historia parecen desfilarse ante nosotros de forma acelerada; como en un *remake* o, mejor, como en un *video-clip*. La escritura musical, las formas, los instrumentos, las instituciones, la obra misma (en tanto que soporte, por relación a fórmulas abiertas); la estratificación histórica de todo ello, los modos de producción social de la música; es decir, los conciertos, la audición pública, el salón, las sociedades... Todo esto desemboca en un apretado siglo que ha visto la plasmación de la música en soportes de base electrónica, susceptibles de inducir reproducciones (¿interpretaciones?) mecánicas y, finalmente, de crearlas: disco, cinta magnética y, más tarde, soportes digitales.

La polémica de si estos artefactos constituyen, en realidad, soportes; es decir, acogen la información, o más bien son medios que la transmiten, está teñida de la suficiente ambigüedad como para prolongar el debate largo tiempo. En efecto, ¿medios como la radio son o no soporte? La respuesta

Parler de support en musique ?, le convertir en axe d'un débat centré sur les problèmes de la création musicale ?

Le débat sur le support dans la musique est aujourd'hui nécessaire car ce concept est actuellement un carrefour pour de multiples références ; depuis son évidence matérielle jusqu'à sa capacité d'irradier des métaphores. En un moment où l'accélération technologique (ou plus exactement, l'énorme divulgation de cette accélération) pose des questions de grande envergure au sujet de la situation de la création musicale, toute une série de phénomènes relégués au cours de l'histoire semble défiler devant nous en accéléré ; comme un *remake*, ou encore mieux, un *vidéo-clip*. L'écriture musicale, les formes, les instruments, les institutions, l'œuvre même (en tant que support, en relation avec les formules ouvertes) ; la stratification historique de tout cela, les modes de production sociale de la musique, c'est-à-dire, les concerts, l'audition publique, le salon, les sociétés... Tout ceci débouche dans un siècle serré, témoin du façonnement de la musique en supports de base électronique, susceptibles d'induire des reproductions (interprétations ?) mécaniques et, finalement, de les créer : disques, bande magnétique, et plus tard, supports digitaux.

La polémique au sujet de ces dispositifs — si ils constituent, en réalité, des supports, c'est-à-dire, si ils recueillent l'information, ou bien si ils sont plutôt des moyens qui la transmettent — est imprégnée d'une ambiguïté suffisante pour prolonger le débat pendant longtemps. Un moyen comme la radio est-il effectivement, oui ou non, un support ? La réponse pourrait être qu'en tant que moyen, la radio se limite

ta sería que, en tanto que medios, se limitan a transmitir un contenido que está originado de diversas maneras. Pero, cuando una obra musical ha sido concebida -o condicionada- de manera consciente por o para este medio, entonces entra de lleno en el debate sobre el soporte. No obstante, la dificultad conceptual no nos engaña. El término de soporte es escurridizo cuando se aplica a la música y, la mayor parte de las veces -sino todas-, es una imagen puesta ahí en lugar de otra cosa.

Si el debate sobre el soporte ofrece rasgos de la mayor urgencia es a causa de que la actualidad de la creación musical se caracteriza por una problematización aguda, por una dificultad de emplazamiento que pocos se atreven a reconocer con todas sus consecuencias, con excepción de sus detractores que ya dan por supuesto que una invención musical compleja, digna de los desafíos de nuestra época, es algo innecesario dada la eficacia social de una suplantación cultural generalizada.

La música antes de la música

¿Dónde reside la música cuando está callada? Los magos de nuestra infancia podrían, quizá, mostrarnos su lugar de reposo. Las grandes vocaciones musicales nos indicarían, infaliblemente, que deben su existencia a ese indefinible momento en el que un niño oye surgir, de la nada, un conjunto de sonidos ya montados. No es el desarrollo musical lo que magnetiza a ese niño que todos los músicos hemos sido, sino el impreciso instante de su arranque. ¿De dónde viene esa música tan invisible como invasora? ¿en qué caja mágica se guardaba esa sustancia que no tiene cuerpo? Las respuestas que buscamos darle a ese estupor provocado por el súbito nacimiento de la música se transforman con la edad y cambian mucho si se trata de profesionales o aficionados. Pero, cuando la música vuelve a toparse con dificultades de nacimiento, con brusquedades de concepción, con una incomodidad funcional, algo desde muy lejos nos trae la pregunta primitiva: ¿Dónde se guarda la música antes de que suene? Y, como en calidad de adultos, ya no disponemos de aquel arsenal mágico, reformulamos esta pulsión: ¿El lugar dónde se

à transmettre un contenu qui est créé de diverses façons. Mais, quand une œuvre musicale a été conçue — ou conditionnée — de manière consciente par ou pour ce moyen, — dans ce cas — la radio entre en plein dans le débat sur le support. Cependant, la difficulté conceptuelle ne nous trompe pas. Le terme de support est glissant quand il s'applique à la musique et pour la plupart du temps — si ce n'est pas toujours —, c'est une image posée là, à la place d'autre chose.

Si le débat sur le support offre des traits d'une urgence extrême, c'est parce que l'actualité musicale se caractérise par une problématique aiguë, par une difficulté de position que peu osent reconnaître et en accepter toutes les conséquences possibles, à l'exception de ses détracteurs pour qui il est évident qu'une invention musicale complexe, digne des défis de notre époque, est inutile étant donnée l'efficacité sociale d'une supplantation culturelle généralisée.

La musique avant la musique

Où se trouve la musique quand elle est silencieuse ? Les mages de notre enfance pourraient, peut-être, nous montrer son lieu de repos. Les grandes vocations musicales nous indiqueraient, infaliblement, qu'elles doivent leur existence à ce moment indéfinissable où un enfant entend surgir du néant un ensemble de sons déjà montés. Ce n'est pas le développement qui magnétise cet enfant que nous, musiciens, avons tous été, mais l'instant imprécis de son essor. D'où provient cette musique invisible et, tout autant, envahissante ? dans quelle boîte à magie se gardait cette substance qui n'a pas de corps ? Les réponses que nous essayons de donner à cette stupeur provoquée par la naissance subite de la musique se transforment avec l'âge, et se modifient beaucoup selon qu'il s'agisse de musiciens professionnels ou d'amateurs. Mais, quand la musique s'affronte de nouveau à des difficultés de naissance, à des brusqueries de conception, à une incommodité fonctionnelle, quelque chose venant de très loin nous ramène à la question primitive : où se garde la musique avant de se jouer ? Et puisque nous ne disposons plus de cet arsenal magique pour avoir atteint la qualité d'adulte, nous reformulons cette pulsion : le lieu où s'accommode la musique est-il réellement neutre par

acomoda la música es realmente neutro con respecto a sus dificultades?; y los canales de emisión ¿lo son también?

Muchas de las respuestas a tales cuestiones forman parte de nuestro acervo cultural. La escritura, por ejemplo, soporte secular de la música occidental, ha guardado la música tanto como la ha transformado. La confianza de los primeros músicos que confiaron en los soportes técnicos, por ejemplo, nos entenece como siempre lo hace la sinceridad ingenua; es entrañable recordar le fe de un Bartók en sus registros del folklore en rollos de cera, tanto como la de Stravinsky en la pianola Pleyel. Al acabar el siglo electrónico sabemos que ni un medio es sólo medio ni un soporte es sólo soporte; sin embargo, contábamos con ellos para hacer una revolución que tendrá que esperar al advenimiento de próximas ingenuidades.

Pero, como la resignación es el camino más corto a la parálisis, recuperamos la perplejidad del niño que se extraña de que, en un segundo, algo que no existía cobre forma, y la modulamos con la experiencia del adulto que ha aprendido a someter a la crítica ciertos pases de magia excesivamente prolongados. O sería más exacto decir que hoy estamos obligados a revisar muchos sonambulismos que las instituciones sociales prolongan sin más razón que la de ganar tiempo. Muchos de estos movimientos inerciales hacen relación a la función de la creación musical, o a la del simple disfrute de la que ya existe; otras resistencias afectan al modo en que la música se hace viva.

El difícil camino a la función

La creación musical reciente ha aceptado demasiado fácilmente una situación desventajosa en términos de función social. La herencia recibida del siglo XX, que obligaba a una revisión sustancial de carácter lingüístico a cada nueva etapa, la ha empujado hacia una trayectoria rígida que ha sacado poco partido de cada variable histórica. Los tiempos en los que un joven Stockhausen espetaba a un viejo Stravinsky que la generación de éste último había sido incapaz de encontrar una sola función para la música, están tan lejos

rapport à ses difficultés ?, et les canaux d'émission le sont-ils aussi ?

Plusieurs réponses à de telles questions font partie de notre fond culturel. L'écriture, par exemple, support séculaire de la musique occidentale, a conservé la musique autant qu'elle l'a transformée. La confiance des premiers musiciens qui se fièrent aux supports techniques, par exemple, nous attendrit comme le fait toujours la sincérité ingénue ; il est émouvant de rappeler la foi d'un Bartók enregistrant des musiques traditionnelles sur des rouleaux de cire, et aussi la foi de Stravinsky et son piano mécanique Pleyel. A la fin du siècle électronique, nous savons que ni un moyen n'est seulement un moyen, ni un support seulement un support ; malgré cela, nous comptons sur eux pour faire une révolution qui devra attendre l'avènement des futures ingénuités.

Mais, comme la résignation est le plus court chemin vers la paralysie, nous récupérons la perplexité de l'enfant qui s'étonne que quelque chose qui n'existait pas puisse, en une seconde, prendre forme ; et nous la modulons avec l'expérience de l'adulte qui a appris à soumettre à la critique certains tours de magie excessivement prolongés. Ou bien, il serait plus exact de dire que nous sommes aujourd'hui obligés de réviser de nombreux somnambulismes que les institutions sociales prolongent sans autre raison que celle qui leur permet de gagner du temps. Beaucoup de ces moments d'inertie se rapportent à la fonction de la création musicale, ou à la simple jouissance de la musique qui existe déjà ; d'autres résistances affectent la manière par laquelle la musique démontre qu'elle vit.

Le difficile chemin vers la fonction

La création musicale récente a accepté trop facilement une situation qui s'est avérée désavantageuse en termes de fonction sociale. L'héritage du XXème siècle, obligeant à une révision substantielle de caractère linguistique à chaque nouvelle étape, avait poussé cette création musicale vers une trajectoire rigide qui a profité de chaque variante historique. L'époque où un jeune Stockhausen tançait un vieux Stravinsky parce que sa génération n'avait pas été capable de trouver une seule fonction pour la musique est aussi loin que celle à laquelle se réfère l'interpellation ; et

para nosotros como el momento de esa interpelación; y aunque la ira ya no se lleva, se hace difícil conciliar nuestro respeto por el artífice de *Gruppen* con el recuerdo de esos improperios, tan incumplidos o más por su generación como por la del formalismo de preguerras. El problema de una función social determinada no forma parte del código lingüístico de una obra. Pero la autocomplacencia en su orgulloso aislamiento, tampoco.

El mundo ha cambiado y la creación musical de tradición europea parece apostar por no enterarse. Europa ha sufrido un deslizamiento de gran magnitud, pero, al no haberse producido aún ninguna catástrofe de tipo social, nadie parece extraer consecuencias. De abanderada de unos valores universalistas, Europa ha virado hacia el encierro; su fórmula mágica, capitalismo más democracia, sobrevuela el mundo entero, pero la enorme desigualdad de sus resultados parece que no nos incumbe. Mientras coqueteamos con el final de la historia hegeliano, miramos con desdén los sobresaltos de aquellas zonas del mundo en las que la historia es un dolor de cabeza constante. Y si una ideología de clase media sueña Europa como una gran fortaleza protegida, el continente quiere imaginar que ciertos residuos sociales se disolverán con paciencia. Estos residuos son el paro sistemático, la marginación de la inmigración, el retraso generalizado de los jóvenes a la responsabilidad social, una competitividad social que angustia más que motiva... En nuestra obcecación queremos ignorar que estos residuos son, en realidad, el mundo real, mientras que nuestro sueño de clase media ya no lo es.

Pensar que todo esto no tiene relación con la cultura, una cultura que imaginamos aséptica y sofisticada, es una ilusión que nos entretiene al tiempo que la verdadera historia se desarrolla en otro lado. Para decirlo con palabras de Jean-Paul Curnier: "Para aquellos que están excluidos de los beneficios de este mundo, para aquellos cuyo destino se detiene nada más comenzar, la Cultura en general no tardará en encarnar la vanidad arrogante de un mundo que no quiere saber nada de ellos, que les hace saber en todos los tonos que pretende hablar en su nombre y les lanza todos

bien que la colere ne soit plus à la mode, il est difficile de concilier notre estime pour l'auteur de *Gruppen* et le souvenir de ces affronts et de leurs promesses aussi peu, ou moins, tenues par sa génération que par celle du formalisme d'après-guerre. Le problème d'une fonction sociale donnée ne fait pas partie du code linguistique d'une œuvre. Mais l'autocomplaisance, dans son orgueilleux isolement, non plus.

Le monde a changé, et la création musicale de la tradition européenne semble miser sur une non conscience de ce fait. L'Europe a souffert un glissement d'une grande magnitude, mais, comme il ne s'est pas encore produit de catastrophe de type social, personne ne semble en tirer de conclusion. Porte drapeau de quelques valeurs universalistes, l'Europe a viré vers l'enfermement ; sa formule magique, capitalisme plus démocratie, survole le monde entier, mais l'énorme inégalité de ses résultats ne semble pas nous préoccuper. Tandis que nous flirtons avec la fin de l'histoire hégélienne, nous regardons avec dédain les sursauts de ces zones du monde où l'histoire est un mal de tête constant. Et si une idéologie de classe moyenne rêve l'Europe comme une grande forteresse protégée, le continent veut imaginer que certains résidus sociaux se dissoudront en faisant preuve de patience. Ces résidus sont le chômage systématique, la marginalisation de l'immigration, le retard généralisé des jeunes dans leur accès à la responsabilité sociale, une compétitivité sociale plus angoissante que motivante... Dans notre aveuglement, nous voulons ignorer que ces résidus sont, en réalité, le monde réel, tandis que notre rêve de classe moyenne ne l'est déjà plus.

Penser que tout ceci n'a pas de relation avec la culture, une culture que nous imaginons aseptique et sophistiquée, est une illusion qui nous entretient tandis que l'histoire véritable suit son cours ailleurs. Disons-le avec les paroles de Jean-Paul Curnier : « Pour ceux qui sont exclus des bénéfices de ce monde, pour ceux dont le destin s'arrête là où il a commencé, la Culture en général ne devrait pas tarder à incarner la vanité arrogante d'un monde qui ne veut plus d'eux, qui le leur fait savoir sur tous les tons, qui prétend parler en leur nom et leur assène tous les jours cet étrange et paradoxal message : il n'y a plus de place pour vous à ce banquet, et nous en sommes désolés,

los días este extraño y paradójico mensaje: “no hay sitio para vosotros en nuestro banquete y lo sentimos mucho, pero sería demasiado injusto que no os unierais a nosotros para cantar durante la comida, porque después de todo, estas son, también, vuestras canciones”¹

¿Y el soporte?, ¿qué tiene que ver en todo esto? Indudablemente, nuestro sueño dogmático que nos lleva a considerar la historia de la música europea como un único hogar, se ha convertido en fuente de problemas muy graves. Podríamos resumir diciendo que hemos convertido la historia de la música en soporte; y ello es así porque se ha escogido la parte de la historia que se ocupa de la invención formal, es decir, la más abstracta. Lo grave es que la historia no tiene vuelta atrás y que la reciente cosecha de reaccionarios y revisionistas no tiene la menor opción de llevar razón. La única salida es tomar conciencia del problema; y ahí es donde el debate sobre el soporte se muestra útil, ya que la parálisis nace del automatismo, del no querer saber lo que ya es un clamor: no es un modelo de música actual lo que está en juego, es la cultura en su totalidad y, para ser exactos, la falta de impregnación de los problemas del mundo que sufre.

¿Hay alguien ahí?

Frente a la incomodidad lingüística de la creación musical de tradición europea y el éxito que tiene cualquier clase de simulación cultural, la burguesía comienza a impacientarse por las prerrogativas, las que goza ese “alto laboratorio” de las ideas musicales y que tan pocos resultados da en términos de función social. En los tiempos heroicos de la Escuela de Viena, Adorno aún podía decir que la incomunicabilidad lingüística de la línea expresionista-serial reflejaba el rechazo de una cultura conformista. ¿Cuáles son nuestros argumentos ahora? En los años cincuenta, era el turno de la cultura como metáfora epistemológica, era el turno de una generación ebria de los enigmas de la mecánica cuántica o de un universo expansivo. Se suponía que la función de la composición era la misma que la de la ciencia, dar cuenta de las dificultades para explicarnos el mundo. Esas difi-

mais il serait trop injuste que vous n'y soyez pas associés pour chanter avec nous pendant le repas, car après tout ce sont aussi vos chansons¹ ».

Et le support ?, qu'est-ce qu'il fait dans cette histoire ? C'est, sans aucun doute, que notre rêve dogmatique, nous amenant à considérer l'histoire de la musique européenne comme un unique foyer, s'est converti en une source de problèmes très graves. Nous pourrions résumer en disant que nous avons converti l'histoire de la musique en un support ; et c'est ainsi, car nous avons choisi la part de l'histoire qui s'occupe de l'invention formelle, c'est-à-dire, la plus abstraite. Que l'histoire ne remonte pas le temps est un fait grave ; et aussi que la récente cuvée des réactionnaires et révisionnistes n'a pas la moindre option d'avoir raison. L'unique sortie consiste à être conscient du problème ; et c'est là que le débat sur le support se montre utile, puisque la paralysie naît de l'automatisme, de ne pas savoir ce qui est déjà une clameur ; et ce n'est pas un modèle de musique actuelle qui est en jeu, mais la culture dans sa totalité et, pour être exact, le manque d'imprégnation des problèmes du monde qui souffre.

Y-a-t-il quelqu'un ici ?

Face à l'incommodité linguistique de la création musicale de la tradition européenne et au succès obtenu par n'importe quelle classe de simulation culturelle, la bourgeoisie commence à s'impacienter à cause des prérogatives dont jouit ce « haut laboratoire » des idées musicales, et qui, de plus, obtient de si maigres résultats en termes de fonction sociale. Aux temps héroïques de l'École de Vienne, Adorno pouvait encore dire que l'incommunicabilité linguistique de la ligne expressionniste-sérielle reflétait le rejet d'une culture conformiste. Quels sont, maintenant, nos arguments ? Dans les années 50, c'était le tour de la culture comme métaphore épistémologique, le tour d'une génération ivre des énigmes posées par la mécanique quantique ou par un univers en expansion. On supposait que la fonction de la composition était la même que celle de la science : rendre compte des difficultés pour nous expliquer le monde. Ces difficultés devinrent routine, le monde continue à vivre et, surtout, à avoir une soif insatiable de fictions.

Si nous pouvions croire, comme le trompent

cultades se han hecho rutina y el mundo sigue viviendo y, sobre todo, teniendo una sed insaciable de ficciones.

Si pudiéramos creer, como pregonan los necios, que toda la vanguardia del siglo XX se ha equivocado, lo diríamos, pero a condición de que no fuera otra ficción más. También la ficción es un soporte, y lo es en la medida de que moldea y conforma un contenido artístico. Nadie ha podido demostrar, por ejemplo, que la tonalidad siga aún viva -la música juvenil de consumo ni siquiera lo intenta ya tras el tecno-, sin embargo lo paratonal, lo pseudotonal y lo neotonal sigue haciendo fortuna. Ninguno de estos modos han probado la vigencia de la tonalidad, más bien al contrario, ya que en ellos la supuesta tonalidad no es ya soporte de una forma, es sólo un ensamblaje de momentos caracterizados por una facilidad de escucha.

Queda, pues, asumir como herencia una expansión fenomenal -y, en consecuencia, una fragmentación- de lo que considerábamos nuestros códigos comunicativos. La cronología de la composición en el último medio siglo nos muestra un proceso que buscaba asumir esta expansión por la vía de la abstracción, último resto de la universalidad que también heredamos. El problema actual es que el mantenimiento de los valores de la abstracción resulta demasiado limpio, aséptico y, finalmente, antihistórico: ¿De qué mundo hablamos?, ¿cómo les diremos a los pobres que ni siquiera esa es su canción?, ¿y los ricos?, ¿siguen considerando que esa es su canción?, ¿haremos como que no nos enteramos de que se han creado más desigualdades en el mundo en diez años que las que llevaron a Europa a las catástrofes que queremos olvidar a toda costa?, ¿qué sentido tiene volver a la vieja canción de ricos y pobres en un debate cultural?

La metáfora epistemológica de los cincuenta era un soporte; nuestras gastadas, aunque nobles, tradiciones de escritura compositiva son un soporte; nuestras inercias a la hora de dar a conocer la creación musical son un soporte, es decir, la asunción acrítica de dispositivos instrumentales, medios de difusión -concierto, disco, etc.-; nuestra cabeza escondida bajo el ala para no ver los

les sots, que toute l'avant-garde du XXème siècle s'est trompée, nous le dirions aussi, mais à condition que ce ne soit pas une fiction de plus. La fiction est aussi un support, et elle l'est dans la mesure où elle modèle et conforme un contenu artistique. Personne n'a pu démontrer, par exemple, que la tonalité est encore vivante — la musique juvénile de consommation ne l'intente même plus après la tecno —, et cependant le paratonal, le pseudotonal et le néotonal continuent à faire fortune. Aucun de ces modes n'a prouvé la subsistance de la tonalité, mais plutôt le contraire, puisque la tonalité supposée n'y est pas comme un support de la forme, mais seulement un assemblage de moments caractérisés par une facilité d'écoute.

Il nous reste donc à assumer, comme un héritage, une expansion phénoménale — et en conséquence, une fragmentation — de ce que nous considérons comme nos codes de communication. La chronologie de la composition dans cette deuxième moitié du siècle nous montre un processus qui cherchait à assumer cette expansion par la voie de l'abstraction, ultime relief de l'universalité dont nous héritons aussi. Le problème actuel est que la méfiance des valeurs de l'abstraction est devenu trop propre, aseptique et, finalement, anti-historique : de quel monde parlons-nous ?, comment dirons-nous aux pauvres que cette chanson n'est même pas la leur ?, et que dire aux riches ?, continuent-ils à considérer que cette chanson est toujours la leur ?, feindrons-nous de ne pas nous rendre compte que se sont créées plus d'inégalités dans le monde en ces dix années qu'en celles qui ont mené l'Europe aux catastrophes que nous voulons oublier coûte que coûte ?, quel sens a ce retour à la vieille chanson de riches et pauvres dans un débat culturel ?

La métaphore épistémologique des années 50 était un support ; nos traditions d'écriture compositionnelle, usées mais nobles malgré tout, sont un support ; nos inerties à l'heure de donner à connaître la création musicale sont un support, c'est-à-dire, le fait d'assumer sans critique les dispositifs instrumentaux, moyens de diffusion — concert, disque, etc. — ; notre tête cachée sous l'aile pour ne pas voir les problèmes du monde, qui sont les problèmes de notre culture, fonctionne comme un support idéologique — pour

problemas del mundo, que son los problemas de nuestra cultura, funciona como soporte ideológico, para seguir con viejas palabras.

Algunos de estos trazos metafóricos pueden parecer forzados, pero son centrales y condicionan la sustancia del trabajo diario de la composición actual. Los tiempos de una música "revolucionaria" no volverán, nada vuelve, pero la inconsciencia actual, teñida de seriedad formal, comienza a estrechar peligrosamente las vías de la imaginación. De ahí la importancia del debate sobre el soporte. El soporte es siempre un peligro cuando se le supone neutro, invisible. Actualmente los soportes que parecen empeñarse en ser invisibles son otros, y algunos de ellos inciden de lleno en problemas de comunicabilidad y, en suma, de funcionalidad del trabajo compositivo.

Obra, concierto, público

Es ilusorio pensar actualmente en una unidad de contenido de las obras musicales que pueda, asimismo, ser compartido por la escucha colectiva. La composición no tiene la facultad de establecer un lenguaje sino, a lo sumo, de proponerlo; o mejor, de proponer un orden que fuerzas colectivas establecerán, en su momento, si tiene capacidad de articular un consenso comunicativo. Ese orden, esos órdenes no poseen hoy connotaciones de comunicabilidad, expresan sus propias condiciones de organización estructural. Decir que no buscan expresar nada es hacer de la necesidad virtud. Sería más exacto decir que lo que puedan expresar escapa a la naturaleza de sus intenciones constructivas.

Por paradójico que resulte, una obra se hace más comunicativa cuanto más quiera disfrazar su carácter de incomunicabilidad. Para Alban Berg, la comunicabilidad era un problema, para Webern no. El aficionado medio considera a Berg como más comunicativo, sin embargo las estructuras de Webern son diáfanas y los laberintos formales de Berg son casi indecifrables a la escucha. De todos modos, la incomunicabilidad de los meandros bergianos era deliberada y de corte romántico; en la *Suite lírica*, por ejemplo, tenía que conseguir que ni siquiera su mujer se enterara de que la his-

continuar d'utiliser les vieux mots.

Certains de ces traits métaphoriques peuvent paraître forcés, mais sont centraux, et conditionnent la substance du travail journalier de la composition actuelle. Les temps d'une musique « révolutionnaire » ne reviendront plus, rien ne revient, mais l'inconscience actuelle, teinte de sérieux formel, commence à rétrécir dangereusement les voies de l'imagination. De là l'importance du débat sur le support. Le support est toujours un danger quand on le suppose neutre, invisible. Actuellement, les supports qui semblent s'obstiner à être invisibles sont autres, et certains d'entre eux tombent en plein dans des problèmes d'incommunicabilité et, en somme, de fonctionnalité du travail compositionnel.

Œuvre, concert, public

Il est illusoire de songer actuellement à une unité de contenu des œuvres musicales qui puisse, par ailleurs, être partagée par l'écoute collective. La composition n'a pas la faculté d'établir un langage mais tout au plus de le proposer ; ou au mieux, de proposer un ordre qui sera établi, en son moment, par des forces collectives s'il possède la capacité d'articuler un consensus communicatif. Cet ordre, ces ordres ne possèdent aujourd'hui aucune connotation de communicabilité ; ils expriment leurs propres conditions d'organisation structurale. Dire qu'ils ne cherchent pas à ne rien exprimer est faire de nécessité vertu. Il serait plus exact de dire que ce qu'ils peuvent exprimer échappe à la nature de leurs intentions constructives.

Bien que cela puisse sembler paradoxal, une œuvre devient moins communicative d'autant plus qu'elle cherche à masquer son caractère d'incommunicabilité. Pour Alban Berg, la communicabilité était un problème, pas pour Webern. L'amateur moyen considère Berg comme étant plus communicatif ; et cependant, les structures de Webern sont diaphanes, tandis que les labyrinthes formels de Berg sont pratiquement indéchiffrables à l'écoute. Dans tous les cas, l'incommunicabilité des méandres bergiens était délibérée, et de coupe romantique ; dans la *Suite lyrique*, par exemple, il s'était efforcé à ce que ni même son épouse ne puisse découvrir que l'histoire qu'il racontait là était celle de ses amours avec Hanna

toria que estaba contando era la de sus amores con Hanna Fuchs². No es esa la incomunicabilidad a la que nos referimos, es más bien a la que se deriva de la imposibilidad de establecer nexos consensuados entre relaciones sonoras que difícilmente se jerarquizan al oído.

El universo relativo -y fuertemente neutralizado, a nivel significativo-, del material compositivo actual debe asumir la inestabilidad de sus límites, de sus contornos, para no convertir su incomunicabilidad funcional en esterilidad. Una cosa incomunicable lo es porque aún no se ha decidido colectivamente cuáles son sus valores de significación. Una cosa estéril lo es porque hay inadecuación entre sus valores y no podrá producir significado colectivo más que en términos de banalidad.

Uno de los mayores riesgos de la creación musical reciente es que la inadecuación funcional comienza a ganar mucho terreno. La principal inadecuación viene de que, frente a la inestabilidad estructural que caracteriza a la música reciente, ésta se muestra casi siempre como obra cerrada, con un conjunto de artificios retóricos que la muestran como un arco temporal definido y, lo que es más alarmante, sus límites se adaptan sospechosamente a un marco estereotipado donde muchas de sus características pueden rastrearse en una doble plantilla, un doble soporte: la ubicación histórica y el marco del concierto.

El soporte Historia

Concierto e historia son hoy dos ejes principales para dar sentido a la creación musical. Cuando decimos historia nos estamos refiriendo a un conjunto de maniobras que sirven para situar, en un devenir cronológico dado, cualquier obra. El compositor estará, así, en una escuela o línea de acción estética; en una generación; en un país y, por extensión, en un área; deberá participar de líneas identificatorias establecidas o crearlas él mismo sobre la base de lo que actúa como “la gran personalidad” -término que cada vez se identifica más con formas de uso del poder-. Lo más pernicioso de todos estos rasgos es que funcionan de una manera imperceptible pero férrea, es decir, son un

Fuchs². Nous ne nous référons pas ici à cette incomunicabilité, mais plutôt à celle qui découle de l'impossibilité d'établir des liens consensués entre des relations sonores qui, difficilement, se hiérarchisent à l'ouïe.

L'univers relatif — et fortement neutralisé, au niveau de la signification — du matériel compositionnel actuel doit assumer l'instabilité de ses limites, de ses contours, pour ne pas convertir son incommunicabilité fonctionnelle en stérilité. Une chose est incommunicable parce qu'il n'a pas encore été décidé collectivement quelles sont ses valeurs de signification. Une chose est stérile quand il y a une inadéquation entre ses valeurs, quand elle ne pourra donc pas produire une signification collective autrement qu'en termes de banalité.

L'un des plus grands risques de la création musicale récente consiste en ce que l'inadéquation fonctionnelle commence à gagner beaucoup de terrain. La principale inadéquation provient de ce que, face à l'instabilité structurelle qui caractérise la musique récente, celle-ci se présente presque toujours comme étant une œuvre fermée, avec un ensemble d'artifices rhétoriques la révélant comme un arc temporel défini, et, ce qui est encore plus alarmant, ses limites s'adaptent d'une façon plus que louche à un cadre stéréotypé dont plusieurs de ses caractéristiques peuvent s'observer à un double niveau, un double support : la situation historique et le cadre du concert.

Le support Histoire

Concert et histoire sont aujourd'hui deux axes principaux donnant un sens à la création musicale. Lorsque nous disons histoire, nous nous référons à un ensemble de manœuvres qui servent à situer n'importe quelle œuvre dans un devenir chronologique. Le compositeur se trouvera, ainsi, dans une école ou une ligne d'action esthétique ; dans une génération ; dans un pays, et par extension, dans une aire ; il devra participer à des lignes identifications établies, ou les créer lui-même sur la base qui lui permettrait d'agir comme « la grande personnalité » — terme qui s'identifie de plus en plus avec des formes d'usage du pouvoir —. Le plus pernicioso de tous ces traits consiste en ce qu'ils fonctionnent d'une manière imperceptible mais avec ténacité, c'est-à-

soporte, y este soporte remite a la historia: se compone para seguir una tradición de hacer, para cubrir un hueco preciso en una cronología, para participar en una invención técnica que responde a incitaciones que se justifican por las limitaciones o las aporías del momento cronológico anterior, de la tendencia precedente, de las generaciones previas que, a su vez, hicieron lo mismo con las de antes. Lo que da cuerpo a esta obligación moral es el terror a caer fuera de los márgenes, más claramente, en lo antihistórico.

Una vez establecido el marco general, lo que se convierte en un nicho de ficciones es la liturgia de su aplicación cotidiana. En un momento en el que la historia -en el sentido restrictivo al que nos referimos- si no ha desaparecido, se ha convertido en una especie de material blando de difícil manejo, el ritual de disponer las obras musicales en una especie de cadena lineal produce disparidades cada vez mayores entre la fisonomía de esas obras y su sustancia. Frente a una textura signíca por revelar, más claramente, frente a una comunicabilidad ignota, la obra se adapta -a menudo frívolamente- a unos límites, a unas dimensiones y a una conformación estereotipada. Para empezar, la mayoría son obras cerradas y sus dimensiones son cada vez más estándar. Es como si ofrecer una obra con principio y fin y con dimensiones entre diez y veinte minutos creara la certeza de su admisión, ya que no de su comprensión. La obra cerrada ofrece la ilusión de un producto comprensible, niega su incomunicabilidad, sitúa al oyente en una distancia de la que se supone que la inteligencia puede dar perfecta cuenta. Coloca, además, a la obra en un espacio histórico claro.

Pero, frente a esta ilusión, la obra se hace cada vez más extraña e inaccesible; en lugar de decir al oyente que se trata de una apuesta de comunicabilidad diferente, un espacio abierto que deja sus límites -cuando no sus heridas- con la suficiente porosidad para que pueda ser penetrable, se cierra como si un creador-dios hubiera establecido de una vez por todas su capacidad de interacción con el mundo. El problema central de las obras así concebidas es que escamotean su principal problema, que no es otro que el carácter

dire, qu'ils sont un support, et ce support renvoie à l'histoire ; on compose pour suivre une tradition de faire, pour recouvrir un trou précis dans une chronologie, pour participer dans une invention technique répondant à des apories qui se justifient par les limitations ou les incertitudes du moment chronologique antérieur, de la tendance précédente, des générations antécédentes qui, à leur tour, firent de même avec celles d'avant. Ce qui donne corps à cette obligation morale est la terreur de tomber en dehors des marges, c'est-à-dire, dans l'anti-historique.

Une fois le cadre général établi, ce qui se convertit en un nid de ficciones est la liturgie de son application quotidienne. En un moment où l'histoire — dans le sens restrictif auquel nous nous référons — s'est convertie, si elle n'a pas disparu, en une espèce de matériau mou et d'un emploi difficile, le rituel consistant à disposer les œuvres musicales en une sorte de chaîne linéaire produit des disparités de plus en plus grandes entre la physionomie de ces œuvres et leur substance. Face à une texture signique qui est encore à révéler, c'est-à-dire, face à une communicabilité ignorée, l'œuvre s'adapte — souvent d'une façon frivole — à des limites, à des dimensions et à une conformation stéréotypée. Pour commencer, les œuvres sont pour la plupart, fermées, et leurs dimensions de plus en plus standard. Offrir une œuvre avec un début et une fin, et d'une durée comprise entre dix et vingt minutes, semblerait créer la certitude de son admission, si ce n'est celle de sa compréhension. L'œuvre fermée offre l'illusion d'un produit compréhensible, nie son incommunicabilité, situe l'auditeur à une distance où l'on suppose que l'intelligence peut en rendre parfaitement compte. Et cette illusion situe, de plus, l'œuvre dans un espace historique clair.

Mais, face à cette illusion, l'œuvre devient de plus en plus étrange et inaccessible ; au lieu de dire à l'auditeur qu'il s'agit là d'un pari sur une communicabilité différente, d'un espace ouvert qui admet pour ses limites — ou dans le cas, ses blessures — une porosité suffisante le rendant pénétrable, l'œuvre se ferme comme si un créateur-dieu aurait établi une fois pour toutes sa capacité d'interaction avec le monde. Le problème central des œuvres ainsi conçues est dans le propre escamotage de leur

relativo y abierto de su comunicabilidad, es decir, de su posible relación con la vida. Por ello, el oyente es expulsado de su única posibilidad de interacción.

Concierto entre caballeros

La característica principal de la producción musical reciente es una cierta docilidad. Pero ya no frente al poder o a las líneas dominantes de actividad. Eso siempre ha existido y el relato clásico consiste en decir que la “gran personalidad” sabrá escaparse de estas constricciones. La docilidad actual nace de la aceptación de modos estereotipados de reflejarse en el mundo. Estos modos son fuerzas inmateriales derivadas de la incapacidad de escapar de una narración que celebra las glorias de una modernidad de pensamiento, que escapa a la contaminación del mundo. Y cuando el oyente dice: “no entiendo”, no se le responde: “llevas razón, no hay nada que entender”; más bien se le dice: “insiste, la estructura es el sentido”, o peor: “sé educado y mi obra lo será también: no más de diez minutos; principio, clímax y final; y tras el pacto de caballeros nos separaremos con corrección”.

El ritual de tanta limpieza es la cita del concierto. Un concierto “contemporáneo” es un espacio de clasificación. Debe alternar un número de obras “correcto”, de cuatro a seis es una buena cifra; preferentemente con pausa. Su estructura es histórica, es decir, las obras son situadas aclarando sus relaciones cronológicas, su comprensión parece depender de la secuencia en la que se inscriben. Las notas al programa, cuando las hay —que es casi siempre—, insisten en la historicidad. Los ritos del concierto se articulan desde la gran tradición: aplausos, pausas, momentos muertos, especial atención al carácter físico de la interpretación como fuente de clarificación de la obra... Y en lo que respecta a la escritura de las obras mismas: dificultad interpretativa rutinaria, aceptación sumisa de la secuencia que inscribe la obra en un orden cultural, y esperanzas siempre mal disimuladas de que la obra va a gustar, lo que traduce la angustia por no haber cumplido una función; por ser comprendido, si no en la significación sí, al

principal problema, qui n'est autre que le caractère relatif et ouvert de leur communicabilité, c'est-à-dire, de leur possible relation avec la vie. Et pour cela, l'auditeur est expulsé de son unique possibilité d'interaction.

Concert entre gentilshommes

La caractéristique principale de la production musicale récente est une certaine docilité. Mais non plus face au pouvoir, ni face aux lignes dominantes d'activité. Ceci a toujours existé et le récit classique consiste à dire que la « grande personnalité » saura échapper à ces contraintes. La docilité actuelle naît de l'acceptation de modes stéréotypés de se refléter dans le monde. Ces modes sont des forces immatérielles dérivées de l'incapacité d'échapper d'une narration célébrant les gloires d'une modernité de pensée, qui échappe à la contamination du monde. Et quand l'auditeur dit. « je ne comprends pas », on ne lui répond pas : « vous avez raison, il n'y a rien à comprendre » ; on lui dit plutôt : « insistez, la structure est le sens », ou pire : « soyez bien élevé, et mon œuvre aussi le sera : pas plus de dix minutes ; début, climax et fin ; et après le pacte entre gentilshommes, nous nous séparerons avec correction ».

Le rituel de tant de propreté est le rendez-vous du concert. Un concert « contemporain » est un espace de classification. Il doit s'y alterner un nombre « correct » d'œuvres, de quatre à six, c'est un bon chiffre ; de préférence avec une pause. Sa structure est historique, c'est-à-dire : les œuvres sont situées en clarifiant leurs relations chronologiques ; sa compréhension semble dépendre de la séquence où les œuvres s'inscrivent. Les notes du programme, quand il y en a — presque toujours — insistent sur l'historicité. Les rites du concert s'articulent suivant la grande tradition ; applaudissements, pauses, temps morts, attention spéciale au caractère physique de l'interprétation comme source de clarification de l'œuvre... Et en ce qui touche l'écriture des œuvres mêmes : difficulté interprétative routinière, acceptation soumise de la séquence qui inscrit l'œuvre dans un ordre culturel, et espérances toujours mal dissimulées que l'œuvre va plaire, ce qui traduit l'angoisse de ne pas s'être acquitté d'une fonction, de ne pas être compris, sinon dans la signification, au moins dans

menos, en la intención, en el lustre del buen oficio. Que no se piense que esto es una característica de las obras llamadas difíciles o de alto contenido abstracto; las que practican la concesión sonora, el orden interválico “comprensible”, la imaginería oída ya, reflejan su angustia al vacío en mucha mayor medida.

En todos estos casos, la cita del concierto y la secuencia histórica se comportan como soportes. Intentan camuflar su carga de convenciones, pretenden hacerlas invisibles, como si se limitaran a acoger un contenido en un molde neutro y, sobre todo, buscan escamotear el hecho de que el pacto de caballeros establecido a través del concierto sustituye y, por tanto, neutraliza la investigación sobre el sentido -o la dramática realidad del sinsentido- que constituye la principal -sino única- razón de ser de la creación musical en nuestros días.

¿Soportar el concierto?

Al margen de la investigación propia que cada creador lleve a cabo, existe un amplio campo de debate colectivo con relación a este problema. Ese campo puede manifestarse en varias direcciones, y una de las más fecundas sería la crítica de los contenidos ficcionales del concierto, de sus ilusiones de neutralidad y de la coerción de sus reglas invisibles.

No existen muchos intentos de analizar los modos de comportamiento del concierto, así como sus relaciones con el estatuto de las obras que se acogen a su hipotética neutralidad. Uno de los intentos más notables de analizar esta realidad está protagonizado por François Nicolas en una publicación reciente: *Los retos del concierto de música contemporánea*³. Nicolas, en unas *Tesis e hipótesis introductorias* establece una topología en torno a la idea del concierto de gran penetración: “Un concierto es, ante todo, un momento de acercamiento entre obras”. “El concierto [...] aproxima obras para hacer escuchar relaciones, para volver sensible un entre-obras”. Esta elegante idealización aparta del escenario los aspectos prosaicos del concierto -¿quién lo organiza?, ¿cuál es su obediencia a las reglas del espectáculo (con-

l'intention, dans le lustre du bon métier. Que l'on ne pense pas que ce sont là des caractéristiques propres aux œuvres dites difficiles ou d'un haut contenu abstrait; celles qui pratiquent la concession sonore, l'ordre intervallique « compréhensible », l'imagerie déjà entendue, reflètent leur angoisse du vide dans une encore plus grande mesure.

Dans tous ces cas, le rendez-vous du concert et la séquence historique se comportent comme des supports. Ils tentent de camoufler leur charge de conventions, ils prétendent les rendre invisibles, comme si ces conventions se limitaient à accueillir un contenu dans un moule neutre et, surtout, elles cherchent à escamoter le fait que le pacte entre gentilshommes établi au travers du concert substitue et, donc, neutralise la recherche sur le sens — ou la réalité dramatique du non sens — qui constitue la principale — sinon l'unique — raison d'être de la création musicale de nos jours.

Supporter le concert ?

En marge de la recherche propre que chaque créateur mène à terme, il existe un ample champ de débat collectif en relation avec ce problème. Ce champ peut se manifester dans plusieurs directions, et l'une des plus fécondes serait la critique des contenus fictifs du concert, de ses illusions de neutralité et de la coercition de ses règles invisibles.

Il n'y a pas beaucoup de tentatives d'analyses des modes de comportement du concert, ni de ses relations avec le statut des œuvres qui se réfugient dans son hypothétique neutralité. L'une des tentatives les plus remarquables d'analyser cette réalité peut s'apprécier dans une récente publication de François Nicolas, *Les enjeux du concert de musique contemporaine*³. Dans *Thèses et hypothèses introductives*, Nicolas établit une topologie autour de l'idée du concert de grande pénétration : « Un concert est avant tout un moment de rapprochement entre des œuvres ». « Le concert [...] rapproche des œuvres pour faire entendre des rapports, pour rendre sensible un entre-œuvres ». Cette élégante idéalisation écarte de la scène les aspects prosaïques du concert — qui l'organise ?, quelle est son obéissance aux règles du spectacle (convoquer en un même espace, à une même heure, à un nombre donné de personnes

vocar en un mismo espacio y hora a un número dado de personas que paguen)? Y, sobre todo, ¿cuáles son las relaciones entre estas reglas y los sobreentendidos que fuerzan la fisonomía de las obras? Nicolas evita estos supuestos porque se refiere, también, a obras ideales, es decir, a obras supuestamente perfectas y nacidas al margen de las contingencias de su puesta en público. Sin embargo, el entre-obras constituía una de las pocas libertades que le quedaba al público ¿Pretende Nicolas normalizarlo, o al menos estrechar el margen del azar proponiendo una elección inteligente de las obras que ya prefiguraría, así, un campo dado de relaciones? En tal caso, se hablaría de concierto inteligente, al modo de los edificios inteligentes. Nicolas prefiere hablar de unidad-concierto, por oposición a situación-de-concierto; es decir, la unidad-concierto remite al ámbito conceptual y cuando empezamos a preocuparnos de que se esté proponiendo otra variante dogmática de un modelo prefigurado por la “gran personalidad”, nos tranquiliza leer que “un concierto -el que merece este nombre- es raro”. En efecto, el concierto es siempre raro y mucho más lo es el que un concierto alcance la alta categoría de merecer tal nombre. Es el nombre lo que se sitúa en el plano de lo ideal.

Pese a la cantidad y riqueza de sugerencias que ofrece Nicolas, predomina en la lectura de sus tesis una cierta incomodidad que se deriva de ir caminando desde proposiciones lógicas y sensatas hacia ningún sitio. La conceptualización extrema de sus tesis es síntoma de un extrañamiento. Los problemas reales no se encuentran más que en forma tangencial. Los problemas reales del oyente son, primero, los del interior de cada obra, antes que los de oír entre obras. Ciertamente, para Nicolas, el interior de cada obra no resulta influido por la estructura del concierto, mientras que el entre-obras sí. Pero esto sólo es válido para obras consolidadas, y lo que nos preocupa es la posible influencia perturbadora de la estructura del concierto en el nacimiento de las nuevas obras. Aunque no lo menciona, o precisamente porque no lo menciona, parece derivarse que para Nicolas este problema no existe, lo que conduce a la posición

qui payent)? Et surtout, quelles sont les relations entre ces règles et les sous-entendus qui forcent la physionomie des œuvres? Nicolas évite ces suppositions parce qu'il se réfère, lui aussi, à des œuvres idéales, c'est-à-dire, à des œuvres prétendument parfaites et nées en marge des contingences de leur mise en public. L'entre-œuvres constituait cependant une des rares libertés laissées au public. Est-ce que Nicolas prétend le normaliser, ou au moins écarter les marges du hasard, proposant un choix intelligent des œuvres qui préfigurerait déjà un champ donné de relations? Dans ce cas, on parlerait de concerts intelligents, comme on parle des édifices intelligents. Nicolas préfère parler d'unité-concert, en opposition à situation-de-concert, c'est-à-dire l'unité-concert renvoie au cadre conceptuel, et quand nous commençons à nous préoccuper parce qu'une autre variante dogmatique d'un modèle préfiguré par la « grande personnalité » nous est proposée, nous nous tranquillisons en lisant qu'« un concert — ce qui mérite ce nom — est rare ». En effet, la réussite est toujours rare, et un concert qui s'élève à la haute catégorie de mériter un tel nom est encore plus rare. Le nom est ce qui se situe dans le plan de l'idéal.

Malgré la quantité et la richesse des suggestions que nous offre Nicolas, à la lecture de sa thèse surgit une certaine incommodité produite par le parcours d'un itinéraire allant, depuis des propositions logiques et sensées, à nulle part. La conceptualisation extrême de ses thèses est le symptôme d'un dépaysement. Les problèmes réels n'apparaissent que sous une forme tangentielle. Les problèmes réels de l'auditeur sont, d'abord, ceux qui concernent l'intérieur de chaque œuvre, et précèdent ceux de l'écoute entre les œuvres. Il est certain que, pour Nicolas, l'intérieur de chaque œuvre ne se trouve pas influencé par la structure du concert, tout au contraire de l'entre-œuvres. Mais ceci est seulement valable pour des œuvres consolidées, et ce qui nous préoccupe est la possible influence perturbatrice de la structure du concert à la naissance des œuvres nouvelles. Bien qu'il n'en fasse pas mention, ou précisément parce qu'il ne le mentionne pas, ce problème ne semble pas exister pour Nicolas; ce qui nous conduit à la position de la « grande personnalité » qui survole ces problèmes devant lesquels seuls les petits esprits succombent. Mais la

de que la “gran personalidad” sobrevuela estos problemas y sólo los espíritus pequeños sucumben a ellos. Pero, la “gran personalidad” sólo es perceptible con seguridad a posteriori y los intentos por construir esa figura en tiempo real están contaminados de historicismo⁴.

Creación y riesgo

Por nuestra parte, lo que nos interesa no es tanto la dilucidación de los modelos conceptuales del concierto ideal, sino la denuncia de las trampas invisibles del concierto real. Éstas se pueden resumir en la creación de un marco ficticio que determina valores para las obras de nueva creación y falsifica, por tanto, no sólo aspectos de forma de la obra sino elementos que maquillan la extrañeza congénita de la música contemporánea en términos de comunicabilidad. Estos aspectos enajenan al público de su responsabilidad para con la creación. No vale decir que el gran talento eludirá estas trampas para salir victorioso. La creación no es un campo de minas en el que sólo debe sobrevivir el mejor o el que tenga más suerte, de ser así la sífilis que, presumiblemente, se llevó por delante a Schubert sería un elemento artístico de primer orden. La creación debe ser un campo abierto entre quienes la producen y quienes la asumen. Lo que no sea esto no es más que un juego de sociedades anquilosadas.

El único camino para la creación musical actual pasa porque cada obra incluya en su génesis la problemática de su accesibilidad. Cuando, por necesidades internas, la obra sea cerrada es artificial intentar eludir una reflexión consistente sobre el contenido de sus imágenes sonoras, sobre el carácter ficcional de su narratividad o sobre la naturaleza y coherencia de sus proyecciones en la escucha. Cuando los componentes abstractos y estructurales exijan todo el esfuerzo, es una debilidad ceñirse a moldes predeterminados que simulen que la obra es “una obra”, en el sentido más educado y asimilable posible. Ahí es donde el concierto funciona como un soporte mediatizador, y no sólo el concierto, también el festival, la temporada o el ciclo.

La obra nueva debe pensar su canal como par-

« grande personnalité » se perçoit seulement a posteriori, et les tentatives de construire cette figure en temps réel sont contaminées par l'historicisme⁴.

Création et risque

L'intérêt, pour notre part, réside moins dans l'explication des modèles conceptuels du concert idéal que dans le fait de dénoncer les pièges invisibles du concert réel. Ces pièges peuvent se résumer dans la création d'un cadre fictif qui détermine des valeurs pour les œuvres récentes et falsifie, pour autant, non seulement les aspects de forme de l'œuvre, mais encore les éléments qui maquillent l'étrangeté congénitale de la musique contemporaine en termes de communicabilité. Ces aspects égarent le public, le dispensant de sa responsabilité envers la création. Il ne sert à rien de dire que le grand talent saura esquiver ces pièges pour en ressortir victorieux. La création n'est pas un champ de mines où seul le meilleur, ou le plus chanceux, pourra survivre ; dans ce cas, la syphilis qui, probablement, emporta Schubert serait un élément artistique de tout premier ordre. La création doit être un champ ouvert entre ceux qui la produisent et ceux qui l'assument. Ce qui n'est pas cela n'est qu'un jeu de sociétés ankylosées.

Le seul chemin pour la création musicale actuelle passe par chaque œuvre qui inclue dans sa genèse la problématique de son accessibilité. Lorsque l'œuvre, pour des nécessités internes, est fermée, il est artificiel de tenter d'éluder une réflexion consistante sur le contenu de ses images sonores, sur le caractère fiction de sa narrativité ou sur la nature et la cohérence de ses projections dans l'écoute. Lorsque les composants abstraits et structurels exigent tout l'effort, il est débile de se ceindre à des moules prédéterminés simulant que l'œuvre est « une œuvre », dans le sens le plus éduqué et le plus assimilable possible. C'est là où le concert fonctionne comme un support médiatisateur, et non seulement le concert, mais aussi le festival, la saison ou le cycle.

L'œuvre nouvelle doit penser son canal comme une part de son projet esthétique. Ce n'est pas une invitation aux mégalomanies bien connues de tous, c'est une nécessité aussi bien de cohérence esthétique que de fonctionnalité sociale. Si chaque œuvre doit découvrir ses propres voies — ou repenser les

te de su proyecto estético. No es una invitación a megalomanías de todos conocidas, es una necesidad tanto de coherencia estética como de funcionalidad social. Si cada obra debe descubrir sus propias vías -o repensar las tradicionales cuando las acepte-, resulta superfluo proponer canales o modos de concierto al margen de las obras. Es evidente que un concierto es una institución social y no se pueden inventar instituciones sociales para cada obra; pero, al menos, cada obra nueva debe limpiar el camino de adherencias no deseadas. Esto implica realizar una crítica analítica de los soportes que inevitablemente acompañan y demasiadas veces condicionan la vida de una obra. Desmontar sus mecanismos presuntamente neutros y evidenciar sus aspectos invisibles: para esto sirve hablar del soporte.

Jorge Fernández Guerra es compositor.

¹ *La culture suicidée par ses spectres*. Jean-Paul Curnier. Sens & Tonka. Paris, 1998.

² Cfr. *Alban Berg. Le Tissage et le sens*. Jean-Paul Olive. Editions L'Harmattan. Paris, 1997.

³ *Les enjeux du concert de musique contemporaine*. Bajo la dirección de François Nicolas. CDMC / Editions Entretemps. Paris, 1997.

⁴ Pese a la polémica, no puede dejar de admirarse esta primera incursión realizada por François Nicolas en el desierto del análisis y la reflexión sobre el concierto. Incluso los desacuerdos en varios puntos y la distancia que mantengo con el tono adoptado por él, deben mucho de su puesta en pie a incitaciones latentes en sus admirables tesis; tesis, desde luego, altamente recomendables para programadores y público reflexivo.

traditionnelles quand elle les acceptent —, il devient superflu de proposer des canaux ou des modes de concert en marge des œuvres. Il est évident qu'un concert est une institution sociale, et on ne peut pas inventer des institutions sociales pour chaque œuvre; mais, au moins, chaque œuvre nouvelle doit dépurar le chemin des adhérences non désirées. Ceci implique la réalisation d'une critique analytique des supports qui accompagnent inévitablement, et conditionnent trop souvent la vie d'une œuvre. Démonter ses mécanismes supposés neutres et mettre en évidence ses aspects visibles: c'est à cela que sert de parler du support.

Jorge Fernández Guerra est compositeur.

¹ *La culture suicidée par ses spectres*. Jean-Paul Curnier. Sens & Tonka. Paris, 1998.

² Cf. *Alban Berg. Le Tissage et le sens*. Jean-Paul Olive. Editions L'Harmattan. Paris, 1997.

³ *Les enjeux du concert de musique contemporaine*. Sous la direction de François Nicolas. CDMC / Éditions Entretemps. Paris, 1997.

⁴ Malgré la polémique, cette première incursion réalisée par François Nicolas dans le désert de l'analyse et de la réflexion sur le concert est admirable. Même le désaccord sur plusieurs points et la distance que je maintiens par rapport au ton qu'il adopte doivent beaucoup de leur mise en place aux incitations latentes provenant de ses thèses admirables; thèses, bien évidemment, recommandables aux programmeurs et au public réfléchi.