



## ¿A quién le importa si escuchas?<sup>1</sup>

MILTON BABBIT

Compositor<sup>2</sup>

Edición y traducción de

*Daniel Martín Sáez*

**Resumen:** Traducimos y editamos el famoso artículo del compositor estadounidense Milton Babbitt, publicado en febrero de 1958 en la revista *High Fidelity* bajo el título “Who Cares if You Listen?”. Lo hacemos aprovechando la edición y traducción del artículo de James O. Young titulado “En defensa de la imitación: conjeturas sobre las composiciones carentes de originalidad”, publicado en *Sinfonía Virtual* en este mismo número de la revista, donde se cita el artículo de Babbitt como un texto infame por su radical defensa de la originalidad en música. Nuestra intención es promover la reflexión sobre el problema de la originalidad en la filosofía contemporánea de la música. También incluimos en anexo las referencias a este artículo en el número original de *High Fidelity*, en el que nos hemos basado.

**Palabras clave:** originalidad, composición, vanguardias, Young, Babbitt.

**Abstract:** I translate and edit the famous article by the American composer Milton Babbitt, published in February 1958 in the magazine *High Fidelity* under the title “Who Cares if You Listen?”. I do so taking advantage of the edition and translation of the article by James O. Young entitled “Conjectures on Unoriginal Compositions”, published in *Sinfonía Virtual* in this same issue of the journal, where Babbitt’s article is cited as an infamous text for its radical defense of originality in music. I believe that both together can serve to reflect on the problem of originality in contemporary music philosophy. References to this article in the original issue of *High Fidelity*, on which I have relied, are also included as an appendix.

**Keywords:** Originality, Composition, Avant-garde, Young, Babbitt.

---

<sup>1</sup> Nota del editor: El artículo se publicó originalmente en Milton Babbitt: “Who Cares if You Listen?”, *High Fidelity*, febrero de 1958, pp. 38-40 y pp. 126-127.

<sup>2</sup> Nota del editor: Milton Babbitt nació en Filadelfia (Pensilvania) el 19 de mayo de 1916 y falleció el 29 de enero de 2011 en Princeton (Nueva Jersey), en cuya universidad ocupaba el puesto de profesor emérito, a los noventa y cuatro años.

Este artículo se podría haber titulado “El compositor como un especialista” o, como alternativa quizá menos contundente, “El compositor como un anacronismo”. Pues lo que me interesa exponer es una actitud ante el hecho indiscutible del estatus y la condición del compositor de lo que podemos denominar, por el momento, música contemporánea “seria”, “avanzada”. Este compositor dedica una enorme cantidad de tiempo y energía (y, a menudo, bastante dinero) a crear una mercancía que tiene un valor escaso, nulo o negativo como tal mercancía. Es, en esencia, un compositor de “vanidades”. El público general prácticamente no conoce su música ni se interesa por ella. La mayoría de los intérpretes la evitan y la rechazan. En consecuencia, esta música se interpreta poco, y cuando lo hace se trata de conciertos poco concurridos ante un público compuesto en su mayoría por colegas profesionales. En el mejor de los casos, parece una música de, por y para especialistas.

En esta situación de “aislamiento” musical y social, se han expresado diversas actitudes, normalmente con el propósito de echar la culpa, a menudo a la propia música, a veces a los críticos e intérpretes, y muy raramente al público. Pero buscar culpables implica que este aislamiento es innecesario e indeseable, y mi opinión es que, por el contrario, esta condición no sólo es inevitable, sino potencialmente beneficiosa para el compositor y su música. Desde mi punto de vista, el compositor haría bien en considerar los medios de realizar, consolidar y ampliar tales beneficios.

Esta divergencia sin precedentes entre la música seria contemporánea y sus oyentes, por un lado, y la música tradicional y sus seguidores, por otro, no es accidental, y probablemente tampoco sea transitoria. Más bien, es el resultado de medio siglo de revolución en el pensamiento musical<sup>3</sup>, una revolución cuya naturaleza y consecuencias sólo se pueden comparar a las revoluciones de las matemáticas a mediados del siglo XIX y de la física teórica en el siglo XX, a las que es análoga en muchos aspectos. El efecto inmediato y profundo ha sido la necesidad del músico informado de reexaminar y poner a prueba los propios fundamentos de su arte. Se ha visto obligado a reconocer la posibilidad y la realidad de las alternativas a lo que antes se consideraban absolutos musicales. Ya no vive en un universo musical unitario de “práctica común”, sino en una variedad de universos de práctica diversa.

---

<sup>3</sup> Nota del editor: la expresión es *musical thought*.

Esta caída de la inocencia musical es, comprensiblemente, tan inquietante para unos como desafiante para otros, pero el proceso es en todo caso irreversible, y la música que refleja el impacto total de esta revolución es, en muchos aspectos significativos, una música verdaderamente “nueva”. Más allá de los métodos constructivos de cualquier composición o grupo de composiciones, a menudo muy sofisticados y complejos, las propiedades más pequeñas que caracterizan este cuerpo de música son las fuentes de su “dificultad”, “ininteligibilidad” y aislamiento. Al indicar las propiedades más generales de estas propiedades, no hago referencia a obras específicas, pues me gustaría evitar la cuestión aparte de la evaluación. El lector es libre de poner sus propios ejemplos; si no puede (y, dado el asunto que nos ocupa, es muy probable que así sea), puede estar seguro de que esa música existe.

Primero. Esta música emplea un vocabulario tonal que resulta más “eficiente” que el vocabulario de la música del pasado o sus derivados. Esto no es necesariamente una virtud en sí misma, pero hace posible un número de simultaneidades, sucesiones y relaciones de tonos muy superior. Este aumento de la eficacia necesariamente reduce la “redundancia” del lenguaje, y como resultado la comunicación inteligible de la obra exige una mayor precisión del transmisor (el intérprete) y una mayor actividad del receptor (el oyente). Esta circunstancia, por cierto, entre muchas otras, ha hecho necesaria la “interpretación” por medios puramente electrónicos y, lo que es más importante para nosotros, plantea exigencias cada vez mayores al entrenamiento de las capacidades perceptivas del oyente.

Segundo. Junto con este aumento de los materiales de tono significativos, se ha multiplicado también el número de funciones asociadas con cada componente del evento musical. Dicho de la manera más simple, cada evento “atómico” se localiza en un espacio musical de cinco dimensiones determinado por la clase de tono, el registro, la dinámica, la duración y el timbre. Estos cinco componentes no sólo definen en conjunto el evento singular, sino que, durante el transcurso de la obra, los valores sucesivos de cada componente crean una estructura individualmente coherente, frecuentemente en paralelo con las estructuras correspondientes creadas por el resto de los compositores. La incapacidad para percibir y recordar con precisión los valores de cualquiera de estos componentes tiene como resultado una dislocación del evento en el espacio musical de la obra, una alternancia de su relación con otros eventos de la obra y, por lo tanto, una

falsificación de la estructura total de la composición. Por ejemplo, un valor dinámico interpretado o percibido incorrectamente tiene como resultado la destrucción del patrón dinámico de la obra, pero también la falsa identificación de otros componentes del evento (del que forma parte este valor dinámico) con componentes correspondientes de otros eventos, creando así asociaciones incorrectas de tono, registro, timbre y duración. Este alto grado de “determinismo” diferencia de la forma más evidente este tipo de música de, por ejemplo, una canción popular. Una canción popular sólo está determinada de un modo muy parcial, pues aunque alteremos considerablemente su registro, textura rítmica, dinámica, estructura armónica, timbre y otras cualidades, parece conservar sus características más relevantes.

La diferenciación preliminar de las categorías musicales a partir de este útil y razonable criterio del “grado de determinismo” ofende a quienes la toman por una definición de categorías cualitativas, lo que, por supuesto, no tiene por qué ser siempre así. Curiosamente, sus reservas suelen adoptar la forma familiar de una contra-definición “democrática” como “no existe la música ‘seria’ y la ‘popular’. Sólo hay música ‘buena’ y ‘mala’”. Como servicio público, permítanme ofrecer, a quienes aún esperan con paciencia la revelación del criterio del Bien Absoluto, un criterio alternativo que posee, al menos, la virtud de una aplicabilidad inmediata e irrefutable: “No existe música ‘seria’ ni ‘popular’. Sólo existe la música cuyo título empieza por ‘X’, y la música cuyo título no empieza ‘X’”.

Tercero. Las composiciones musicales del tipo que nos ocupa poseen un alto grado de contextualidad y autonomía. Es decir, las características estructurales de una obra determinada son menos representativas de una clase general de características que exclusivas de la propia obra individual. En particular, los principios de relación, de los que depende la coherencia inmediata de la continuidad, más que derivarse de supuestos generalizados, surgen en el transcurso de la obra. De nuevo, se plantean aquí nuevas y mayores exigencias a las habilidades perceptivas y conceptuales del oyente.

Cuarto, y en último lugar. Aunque en muchos aspectos fundamentales esta música es “nueva”, a menudo también representa una vasta extensión de los métodos de otras músicas, derivados de un conocimiento considerable y extenso de sus principios dinámicos. Pues ha sido consustancial a la “revolución de la música”, quizá incluso como un aspecto integral de la misma, el desarrollo de la teoría analítica, que se ocupa de la

formulación sistemática de tales principios con el fin de lograr una mayor eficiencia, economía y comprensión. Las composiciones muy arraigadas exigen necesariamente del oyente conocimientos y experiencias comparables. Como toda comunicación, esta música presupone un receptor adecuadamente preparado. Soy consciente de que la “tradicción” dice que el oyente profano, en virtud de alguna facultad indefinida y trascendental, siempre es capaz de llegar a un juicio musical absoluto en su sabiduría, aunque no siempre permanente en su validez. Lamento mi incapacidad para respetar como es debido, por su avanzada edad, esta declaración de fe.

La desviación de esta tradición debe desestimar la música contemporánea de la que he estado hablando en “aislamiento”. No veo cómo ni por qué la situación debería ser distinta. ¿Por qué debería uno aburrirse y desconcertarse ante lo que es incapaz de comprender, sea música o cualquier otra cosa? Lo que me parece indefendible es la traducción de este aburrimiento y perplejidad en resentimiento y denuncia. Al fin y al cabo, el público tiene su propia música, su música omnipresente: música para comer, para leer, para bailar y para impresionarse. ¿Por qué negarse a reconocer la posibilidad de que la música contemporánea haya alcanzado el nivel de otras formas de actividad? Ha pasado el tiempo en que el hombre normalmente bien educado y sin preparación especial podía comprender los trabajos más avanzados, por ejemplo, en matemáticas, filosofía y física. La música avanzada,<sup>4</sup> en la medida en que refleja el conocimiento y la originalidad del compositor informado, apenas puede esperarse que parezca más inteligible que estas artes y ciencias a alguien cuya educación musical suele ser incluso menor que en otros campos. Pero, ante esto, se invoca un doble rasero con palabras como “la música es música”, dando a entender que “la música es *sólo* música”. ¿Por qué no equiparar entonces las actividades del técnico de radio con las del físico teórico, basándose en la sentencia de que “la física es física”? No es difícil encontrar afirmaciones como la siguiente del *New York Times* del 8 de septiembre de 1957: “El nivel científico de la conferencia es tan alto... que sólo hay en el mundo 120 matemáticos especializados en la materia que podrían participar”. Por su parte, la música especializada, lejos de vincularse a una “altura” de nivel musical, ha sido acusada de “decadencia”, incluso como ejemplo de una insidiosa “conspiración”.

---

<sup>4</sup> Nota del editor: la expresión utilizada es *advanced music*.

Se ha observado a menudo que sólo en la política y en las “artes” el profano se considera un experto, con derecho a que se escuche su opinión. En el ámbito de la política, sabe que este derecho, en forma de voto, está garantizado por ley. Del mismo modo, en el ámbito de la música pública, el asistente a un concierto está seguro de que las comodidades del concierto protegen de todo escrutinio su “no me ha gustado”, expresado con firmeza. Imaginen, si pueden, a un profano que se topa con una conferencia sobre “Homeomorfismos periódicos puntuales”, y anuncia al terminar: “No me ha gustado”. Siendo como son las convenciones sociales en estos círculos, alguien se atrevería a preguntar: “¿Por qué no?”. Bajo presión, nuestro profano explica las razones precisas de su fracaso: hacía frío en la sala, la voz del conferenciante era desagradable y sufría las secuelas digestivas de una mala cena. Su interlocutor, comprensiblemente, califica estas razones como irrelevantes para el contenido y el valor de la conferencia, y el desarrollo de las matemáticas queda intacto. Si el aficionado a los conciertos está versado en las formas de la vida musical, también ofrecerá razones para su “no me ha gustado”, afirmando cosas como que la obra es “inexpresiva”, “poco dramática”, “carente de poesía”, etc., recurriendo a la reserva de equivalentes vacuos santificados por el tiempo: “No me gusta, y no puedo o no quiero explicar por qué”. La autoridad crítica del asistente al concierto queda establecida sin posibilidad de indagar más. Por supuesto, no es culpa suya que el discurso musical sea una tierra de nunca jamás de confusión semántica, un lugar de descanso final de todas esas falacias verbales y formales, esos dualismos añejos que han sido desterrados del discurso racional. Tal vez haya leído, en un libro ampliamente consultado y respetado sobre la historia de la música, que “llamarle (a Tchaikovski) el ‘Beethoven ruso moderno’ es una falacia, pues evidentemente Beethoven no es ni moderno ni ruso...”.<sup>5</sup> O esta otra de un eminente filósofo “no analítico”: “La música de Lourié es una música ontológica... Nace en las raíces singulares del ser, la coyuntura más próxima posible del alma y del espíritu...”.<sup>6</sup> Qué intachables parecen los pecadillos verbales del aficionado normal a los conciertos al lado de estos modelos magistrales. O, quizás, buscando una autoridad “real”, hayan adquirido su vocabulario

---

<sup>5</sup> Nota del editor: La frase es de Paul Henry Lang: *Music in Western Civilization*, W. W. Norton & Company, Nueva York, 1941, p. 950.

<sup>6</sup> Nota del editor: Se trata de un pasaje de John A. Passmore: “The Dreariness of Aesthetics”, *Mind*, vol. 60, n° 239 (1951), pp. 318-335.

crítico de los pronunciamientos de los compositores oficialmente “eminentes”, cuya eminencia, a su vez, se basa en gran medida en afirmaciones como las que el espectador ha aprendido a regurgitar. Este ciclo tiene poca importancia en un mundo en el que la circularidad es una de las normas de la crítica. Los compositores (e intérpretes), asumiendo de forma consciente o inconsciente el carácter de “niños talentosos” e “idiotas inspirados” que generalmente se les atribuye, son singularmente adeptos a la conversión de los gustos personales en principios generales. La música que no les gusta “no es música”, y los compositores cuya música no les gusta “no son compositores”.

El profano puede recurrir a periódicos y revistas para saber qué pensar y cómo decirlo. Aquí encuentra pruebas concluyentes de la proposición de que “la música es música”. El redactor científico de estas publicaciones se contenta con informes directos, generalmente sobre noticias de ciencias “objetivas”; no se reseñan libros ni artículos ajenos al consumo popular. Cualquiera que sea la razón, estas cuestiones se dejan a las revistas profesionales. El crítico musical no admite esta diferencia. Quizá piense, con cierta justicia, que la música que se presenta en el mercado de la sala de conciertos se somete automáticamente a la aprobación o desaprobación del público. Quizá sienta, también con cierta justicia, que omitir la crítica esperada de la obra “avanzada” sería hacer una injusticia al compositor en su supuesta búsqueda de notoriedad pública y “reconocimiento profesional”. El crítico, al menos en este punto, es él mismo víctima de la nivelación de categorías.

He aquí, pues, algunos de los factores que determinan el clima del mundo público de la música. Quizás no deberíamos haber pasado por alto esos focos de “poder” donde se dispensan premios, galardones y comisiones, donde se acusa a la música, no sólo sin el derecho a enfrentarse a su acusador, sino también sin el derecho a enfrentarse a las acusaciones. O esas almas bienintencionadas que exhortan al público a “simplemente *escuchar* más música contemporánea”, al parecer basándose en la teoría de que la familiaridad podrá generar una aceptación pasiva. O aquellas, a menudo de las mismas almas bienintencionadas, que recuerdan al compositor su “obligación con el público”, mientras la obligación del público con el compositor se limita, manifiestamente, a la mera presencia física en la sala de conciertos, ante el altavoz o –con mayor autoridad– memorizando el número de los modelos de fonógrafos y los modelos de amplificadores. O el intrincado mundo social dentro de este mundo musical, donde el salón se convierte

en un bazar y la propia música en un ingrediente de canapés verbales para la conversación de cóctel.

No digo todo esto para presentar la imagen de una música virtuosa en un mundo de pecado, sino para señalar los problemas de una música especial en un mundo extraño e inapropiado. Y así, me atrevo a sugerir que el compositor se haría un favor inmediato a sí mismo y a su música con una retirada total, decisiva y voluntaria de este mundo público a uno de interpretación privada y medios electrónicos, donde le sea realmente posible apartarse completamente de los aspectos públicos y sociales de la composición musical. Si lo hiciera, la separación de ambos dominios quedaría definida más allá de toda confusión de categorías, y el compositor sería libre de llevar una vida privada de logros profesionales, frente a una vida pública de compromiso y exhibicionismo no profesionales.

Uno podría entonces preguntarse cómo se podrían garantizar los medios de supervivencia del compositor y su música. Una respuesta es que la universidad proporciona después de todo esa vida privada al estudioso y al científico. Es obvio que la universidad, que (significativamente) ha proporcionado a muchos compositores contemporáneos su formación y educación general, proporcione un hogar a lo “complejo”, “difícil” y “problemático” de la música. De hecho, el proceso ya ha comenzado, y si parece que avanza con demasiada lentitud, me consuela saber que, también en este aspecto, la música parece estar históricamente retardada con campos ahora sacrosantos de esfuerzo. En *Men of Mathematics* de E. T. Bell podemos leer lo siguiente:

En el siglo XVIII las universidades no eran los principales centros de investigación en Europa. Podrían haber llegado a serlo antes de lo que lo fueron de no ser por la tradición clásica y su comprensible hostilidad hacia la ciencia. Las matemáticas estaban lo suficientemente cerca de la Antigüedad para ser respetables, pero la física, al ser más reciente, era sospechosa. Además, de un matemático de una universidad de la época se habría esperado que dedicara gran parte de su esfuerzo a la docencia más elemental; su investigación, si la hubiera, habría sido un lujo poco rentable...<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Nota del editor: Se puede leer el pasaje en Eric Temple Bell: *Men of Mathematics*, Touchstone, Nueva York, 2014, p. 141.

Una simple sustitución de “investigación” por “composición musical”, de “clásico” por “académico”, de “física” por “música” y de “matemático” por “compositor” nos ofrece una imagen sorprendentemente exacta de la situación actual. Y mientras siga existiendo la confusión que he descrito, ¿qué puede hacer la universidad y su comunidad más que suponer que el compositor recibe y corteja la competición pública con los productos históricamente certificados del pasado, y los productos certificados comercialmente del presente?

Quizás por la misma razón, los diversos institutos de investigación avanzada y la gran mayoría de las fundaciones se han desentendido de la necesidad que tiene esta música de medios de supervivencia. No quiero que parezca que oculto las diferencias obvias entre la composición musical y la investigación académica, aunque podría sostenerse que estas diferencias no son más fundamentales que las diferencias entre los diversos campos de estudio. Pero me pregunto si estas diferencias, por su naturaleza, justifican que se niegue la ayuda concedida a estos otros campos al desarrollo de la música. La aplicabilidad “práctica” inmediata (que puede decirse que tiene su análogo musical en la “difusión inmediata de una técnica compositiva”) no es ciertamente una condición necesaria para el apoyo a la investigación científica. Y si se argumenta que este tipo de investigación se apoya porque en el pasado ha dado lugar a aplicaciones eventuales, esto se puede rebatir, por ejemplo, con la música de Anton Webern, que durante la vida del compositor fue considerada (en la medida muy limitada en que se tenía en cuenta) como lo último en composición hermética, especializada e idiosincrásica; hoy, una docena de años después de la muerte del compositor, sus obras completas han sido grabadas por una importante compañía discográfica, principalmente –sospecho– como resultado de la enorme influencia que esta música ha tenido en el mundo musical no popular de la posguerra. Dudo que la investigación científica sea más segura que la composición musical en lo que respecta a las predicciones sobre su trascendencia final. Por último, si se sostiene que la investigación, incluso en sus fases menos “prácticas”, contribuye a la suma del conocimiento en el ámbito particular, ¿qué puede contribuir más a nuestro conocimiento de la música que una composición genuinamente original?

Garantizar a la música la posición que se concede a otras artes y ciencias es el único medio sustancial de supervivencia para la música que he estado describiendo. Es cierto que, si no se apoya esta música, el repertorio silbante del hombre de la calle se verá

poco afectado, y la actividad concertística del consumidor conspicuo de cultura musical apenas notará el efecto. Pero la música dejará de evolucionar y, en ese importante sentido, dejará de vivir.

## ANEXOS

### 1) Presentación del artículo de Babbitt en el índice de *High Fidelity*:

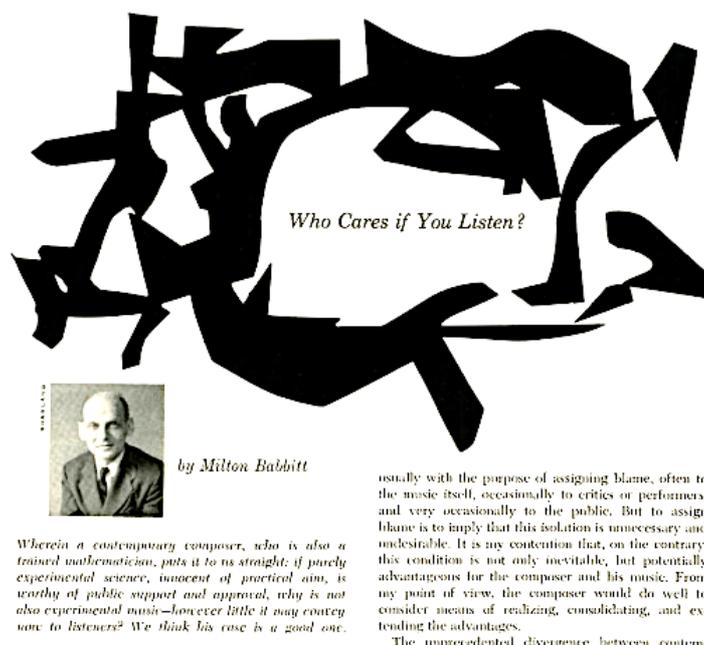
*Un compositor contemporáneo habla sin rencor, pero sin rodeos, a los oyentes que se quejan de que la música de vanguardia no les transmite nada.*

**Who Cares If You Listen? 38 Milton Babbitt**  
*A contemporary composer speaks without rancor, but bluntly, to listeners who complain that avant-garde music doesn't convey anything to them.*

**Imagen 1.** Presentación del artículo de Babbitt en el índice de la revista.

### 2) Nota preliminar de *High Fidelity* como resumen del artículo:

*Un compositor contemporáneo, que es también matemático de formación, nos plantea sin rodeos la siguiente cuestión: si la ciencia puramente experimental, sin fines prácticos, merece el apoyo y la aprobación del público, ¿por qué no lo merece también la música experimental, aunque ahora no transmita gran cosa a los oyentes? Nos parece un buen argumento.*



**Imagen 2.** Fragmento de la primera página del artículo de Babbitt en la revista *High Fidelity*.