



**En defensa de la imitación: conjeturas sobre las
composiciones carentes de originalidad**

JAMES O. YOUNG

Universidad de Victoria, Canadá

Royal Society de Canadá

Edición y traducción de

Daniel Martín Sáez

Resumen: Este ensayo se puede comprender como una respuesta a *Conjeturas sobre la composición original* (1759) de Edward Young, quien mantuvo la creencia de que el genio es un creador totalmente original. Esta concepción del genio empezó en el siglo XVIII y llegó a su punto álgido con las vanguardias del siglo XX. En este ensayo mantenemos que esta creencia ha llevado al fracaso de gran parte de la música artística reciente, abogando por una concepción diferente, en la que la imitación, e incluso el plagio, son esenciales para el desarrollo del genio.

Palabras clave: Composición, originalidad, plagio, genio, imitación.¹

Abstract: This essay may be understood as a response to *Conjectures on Original Composition* by Edward Young, who held the belief that genius is a wholly original creator. This conception of genius began in the 18th century and reached its peak with the avant-garde of the 20th century. This essay maintains that this belief has led to the failure of much recent art music, advocating a different conception, in which imitation, and even plagiarism, are essential for the development of genius.

Keywords: Composition, Originality, Plagiarism, Genius, Imitation.

¹ Este artículo se publicó originalmente en J. O. Young, "Conjectures on Unoriginal Compositions", *Estética. Studi e ricerche*, 1, 2014, pp. 23-24.

Introducción

Nadie podría sostener con seriedad que Babbitt puede rivalizar con Bach, que Cage es comparable con Corelli, o que los logros musicales de Moondog superan a los de Mozart. En general, a pesar de su originalidad, no podemos comparar gran parte de la música artística de vanguardia del siglo pasado con la música artística de los quinientos años anteriores. Creo que este dato requiere una explicación. (Sin embargo, en el transcurso de este ensayo aportaré algunos motivos para pensar que la música reciente de vanguardia es estéticamente deficiente). El fracaso de la música artística reciente se explica, al menos en parte, por la adopción de una concepción errónea del genio y la creatividad. Según esta concepción, el genio y la creatividad han de entenderse en términos de una extraordinaria originalidad. Muchos compositores del siglo pasado han adoptado esta concepción y, al intentar ser creativos, se han esforzado sobre todo por lograr una originalidad extraordinaria. Esta búsqueda de una originalidad extraordinaria (algo que los grandes compositores del pasado casi nunca buscaban) explica el fracaso de gran parte de la música artística reciente. Los compositores obtendrían mejores resultados estéticos si fueran menos originales e, incluso, si recurrieran un poco al plagio.

En este ensayo veremos cómo se originó y difundió la idea de que la creatividad en música, o el genio musical, debe identificarse con una fuerte originalidad. Esta concepción de la creatividad contrasta con la concepción anterior de la creatividad musical. Según esta concepción, los compositores creativos aprenden de las obras de sus predecesores, tomando prestado de ellas lo necesario y trabajando dentro de una tradición de composición; la tradición evoluciona constantemente, pero el cambio es gradual; el compositor creativo realiza aportaciones novedosas dentro de las limitaciones impuestas por la tradición o las convenciones, a menudo rindiendo homenaje a sus predecesores. (Esta concepción de la creatividad musical sigue siendo común en algunas florecientes tradiciones musicales de nuestro tiempo, como el jazz). A continuación, daré algunas razones para pensar que la búsqueda constante de esa originalidad innovadora probablemente no tiene buenas consecuencias estéticas. El compositor que trabaja dentro de las limitaciones de una tradición existente, e incluso toma elementos prestados de otros compositores, tiene más probabilidades de tener éxito estético que el compositor completamente original.

El imitador creativo

En el contexto de este ensayo, apenas puedo hacer justicia a la larga historia de los préstamos musicales. Los préstamos han sido un elemento básico de la composición musical desde sus inicios. Josquin des Prez, el compositor más apreciado del siglo XVI, tomó prestado constantemente material de otros compositores (como Ockeghem, en el *Alma Redemptoris*), canciones populares (por ejemplo, en la *Missa L'homme armé super voces musicales*) y canto llano (por ejemplo, en la *Missa pange lingua*). Del mismo modo, gran parte de la música inglesa del siglo XVII consiste en variaciones sobre melodías estándar, como *Greensleeves* y *Lachrimae Pavan* de Dowland. A continuación, me centraré en algunos compositores de los siglos XVIII y XIX para ilustrar cómo, antes del siglo XX, los compositores imitaban las obras de sus predecesores, sin que ello les impidiera ser creativos.

Händel es probablemente el imitador más famoso de la historia de la música, y lo fue desde el principio de su carrera. El maestro de Händel, Friedrich Wilhelm Zachow, le enseñó a copiar las obras de otros compositores como forma de encontrar su propia voz compositiva.² Händel nunca cambió y se apropió constantemente de las obras de otros. Por ejemplo, quince de los treinta números de *Israel en Egipto* se inspiran, en mayor o menor medida, en obras de otros compositores, como Johann Kaspar Kerll, Dionigi Erba, Francesco Urió y Alessandro Stradella. Su oratorio, sin embargo, es una obra maestra (a diferencia de algunas de las obras en las que se basó Händel).

Ninguno de los contemporáneos de Händel se tomó a mal sus plagios, como tampoco lo hizo ningún escritor durante muchos años después de su muerte. William Boyce comentó que “cogía las piedrecillas de otros hombres y las pulía hasta convertirlas en diamantes”.³ Uvedal Price era muy consciente de los préstamos de Händel, pero no consideraba que esto socavara su genio. Al contrario, Price escribió que “si alguna vez hubo un genio verdaderamente grande y original en algún arte, Händel fue ese genio en el caso de la música; y, sin embargo, lo que puede parecer una pequeña paradoja, nunca hubo un mayor plagiador. Se apoderaba, sin escrúpulos ni tapujos, de todo lo que se

² G. J. Buelow, “The Case for Händel’s Borrowings: The Judgment of Three Centuries”, en S. Sadie, A. Hicks (eds.), *Händel Tercentenary Collection*, Macmillan Press, Londres, 1987, p. 62.

³ Cit. en E. Blackeman, *The Faber Pocket Guide to Händel*, Faber and Faber, Suffolk, 2009, p. 55.

ajustaba a su propósito”.⁴ Hacia la misma época, Thomas Busby remarcó que “en su mayor parte, [Händel] es muy original; y allí donde brilla más, el lustre es claramente suyo; sin embargo, mejora todo aquello de lo que se apropia. Se ha dicho de él, como de Cicerón, que todo lo que tocaba lo convertía en oro”.⁵ El propio Händel se sentía cómodo con sus préstamos. Cuando se le preguntó por un tema que había tomado prestado de Bononcini, Händel respondió: “Bueno, es demasiado bueno para él; no sabía qué hacer con él”.⁶ Sólo en el transcurso del siglo XIX, a medida que se afianza una nueva concepción del genio, surge la inquietud por los préstamos de Händel.

El caso de Händel era típico en su época. En *Der vollkommene Capellmeister*, Johann Mattheson aconseja a los aspirantes a compositores que imiten a otros compositores como forma de cultivar sus propias ideas. Sólo estipulaba que los jóvenes compositores eligieran buenos modelos y que imitaran, sin robar ni copiar.⁷ El joven Johann Sebastian Bach adoptó esta práctica.⁸ Los compositores italianos también sacaron provecho de las obras de sus predecesores. Cuando Vivaldi publicó sus sonatas op. 1, éstas contenían un claro homenaje a Corelli. La duodécima sonata de la colección, al igual que la op. 5, n° 12 de Corelli, convertía la melodía popular *La Follia* en una sonata de un solo movimiento. (En el caso de Corelli, era una sonata solista. En el caso de Vivaldi, una sonata en trío). Charles Burney resumió la actitud del siglo XVIII cuando escribió lo siguiente:

Todo lo que puede hacer el más grande y audaz inventor musical es aprovechar las mejores efusiones, combinaciones y efectos de sus predecesores: arreglarlos y aplicarlos de una manera nueva; y añadir de su propia fuente todo lo que pueda extraer que sea

⁴ U. Price, *Essays on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful; and, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*, J. Mawman, Londres, 1810, vol. 2, p. 382.

⁵ T. Busby, *A General History of Music*, G. and W.B. Whittaker, Londres, 1819, p. 385.

⁶ P. H. Lang, *George Frideric Händel*, W.W. Norton, Nueva York, 1966, p. 561. Esta anécdota puede ser apócrifa, pero ilustra bien la actitud del siglo XVIII hacia las copias.

⁷ J. H. Roberts, “Why did Händel Borrow?”, en S. Sadie, A. Hicks (eds.), *Händel Tercentenary Collection*, p. 86.

⁸ W. Breig, “Composition as Arrangement and Adaptation”, en *The Cambridge Companion to Bach*, ed. J. Butt, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, p. 154: “el joven Bach, arreglaba las obras de otros compositores para analizar y ajustarse a las diferentes tradiciones musicales que intentaba asimilar”.

grandioso, gracioso, alegre, patético o, de cualquier otra manera, agradable. Esto es lo que hizo HÄNDEL, del modo más abundante y supremo.⁹

En el siglo XVIII, la música no era el único arte en que la imitación se concebía como compatible con la originalidad y la creatividad. La idea de que los grandes poetas y dramaturgos también podían tomar muchas cosas prestadas de sus antecesores, y producir obras del más alto nivel estético, estaba muy extendida. En Inglaterra, las *Imitaciones de Horacio* de Alexander Pope se apropiaban de Horacio y tenían una extraordinaria originalidad.¹⁰ El *Catón* de Joseph Addison también imitaba ejemplos antiguos. En otros países se pueden hallar imitaciones similares de modelos clásicos.

Las citas o los préstamos de otros compositores siguieron siendo comunes en el periodo clásico y en el siglo XIX. El joven Mozart copió las obras de J. C. Bach (en la K. 107). La Sinfonía n° 37 de Mozart, K. 444/425a, es una sinfonía de Michael Haydn con un primer movimiento nuevo y partes de viento reelaboradas. Ni siquiera en el siglo XIX se esperaba que un compositor creativo rompiera completamente con el pasado. Así como la primera publicación de Vivaldi tomó prestadas ideas de Corelli, la Sonata para piano op. 1 de Brahms cita el *Hammerklavier* de Beethoven. Los resultados de la apropiación musical hablan por sí solos. Animar a los compositores a aprender de sus predecesores, a tomar lo que necesitan y a basarse en logros anteriores tiene excelentes resultados estéticos.

Todos estos compositores trabajaron con una concepción de la creatividad según la cual inspirarse en las obras de los grandes predecesores era compatible con ser un compositor de genio. De hecho, puede que la predisposición a aprender de ejemplos haya sido una condición necesaria para componer de un modo exitoso. Es evidente que las antiguas concepciones de la creatividad musical y el genio no impedían la creatividad musical. Las obras de Josquin, Vivaldi, Bach, Händel, Mozart y Brahms son una prueba de ello. Se cuentan entre las obras musicales más grandes jamás compuestas y han gozado de un público estable.

⁹ C. Burney, *An Account of the Musical Performances in Westminster-Abbey and the Pantheon, May 26th, 27th, 29th; and June the 3d and 5th, 1784. In commemoration of Händel*, Printed for the benefit of the musical fund, Londres, 1785, p. 39.

¹⁰ F. Stack, *Pope and Horace: Studies in Imitation*, Cambridge University Press, Cambridge 1985, p. 25.

El genio como completamente original

La semilla de una concepción alternativa del genio se sembró en el siglo XVIII. La creencia de que el genio es totalmente original tiene varias fuentes. Una de ellas fue la obra de Edward Young, *Conjeturas sobre la composición original* [*Conjectures on Original Composition*] (1759). (Young se ocupaba sobre todo de literatura. Reaccionaba contra escritores como Pope y Addison. Sin embargo, sus puntos de vista pueden aplicarse a la música, como de hecho ocurrió con el tiempo). Quería que los escritores modernos dejaran de imitar a los antiguos:

Los [escritores] originales son, y deben ser, los grandes favoritos, pues son grandes benefactores; extienden la República de las Letras y añaden una nueva provincia a su dominio: los imitadores sólo nos dan una especie de duplicados de lo que teníamos antes, posiblemente mucho mejor, aumentando la mera droga de los libros, mientras que todo lo que los hace valiosos, el conocimiento y el genio, están en un punto muerto.

Un poco más tarde, añade que “un imitador comparte su corona, si la tiene, con el objeto que ha elegido imitar; un original disfruta de un aplauso indiviso”.¹¹ La concepción de Young sobre el genio se extendió lentamente y se aplicó a artistas que trabajaban en todos los campos.

Otros escritores del siglo XVIII destacaron de un modo similar la importancia de la originalidad. Johann Gottfried Herder fue uno de los fundadores del Romanticismo. Sus opiniones ejercieron una gran influencia a finales del siglo XVIII y durante el XIX.¹² Como había ocurrido previamente con Young, dio prioridad a la novedad y la originalidad. A veces, Kant defiende un punto de vista similar, cuando escribe que “el producto de un genio (...) es un ejemplo, no para ser imitado (...) por otro genio, sino para ser emulado por otro genio, que de este modo despierta el sentimiento de su propia

¹¹ E. Young, *Conjectures on Original Composition*, A. Miller, Londres, 1759, pp. 10-11.

¹² Sobre las influencias de Händel véase P. W. Bruno, *Kant's Concept of Genius: Its Origin and Function in the Third Critique*, Continuum, Londres, 2010, pp. 51, 121 and 127. Véase también C. Taylor, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1989, cap. 21.

originalidad, para ejercer la libertad de la coacción en su arte”. Según Paul Guyer, “la concepción kantiana del genio hace inevitables la variedad y la agitación en el mundo del arte”.¹³ Sin embargo, hasta el siglo XX no se dejaron sentir plenamente los efectos del cambio en la concepción del genio y la creatividad.

Podría decirse que los futuristas hicieron las declaraciones más claras y radicales sobre la idea de que la originalidad es esencial para la creatividad. Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settimelli y Bruno Corra hicieron una de esas declaraciones. Defendían una “definición del arte según la cual ninguna lógica, ninguna tradición, ninguna estética, ninguna técnica, ninguna oportunidad pueden imponerse al talento natural del artista; éste debe preocuparse únicamente de crear expresiones sintéticas de energía cerebral que tengan EL VALOR ABSOLUTO DE LA NOVEDAD”.¹⁴ Estos futuristas escribían sobre teatro, pero tenían opiniones similares sobre otras artes, y es fácil encontrar opiniones similares en los escritos sobre música.

John Cage tenía claro que la novedad era esencial para lograr formar parte de la vanguardia musical. Escribió que algunos de sus contemporáneos “no son propiamente vanguardistas, pues mantienen las convenciones y los valores aceptados”.¹⁵ Los teóricos que defendieron la música artística de vanguardia del siglo pasado adoptaron una postura similar. Adorno, por ejemplo, veía la “estandarización” como el gran enemigo de la música seria y elogiaba la música de vanguardia por resistirse a su impulso. “En la música seria”, sostiene Adorno, “cada elemento musical, incluso el más simple, es ‘él mismo’ [i. e., sui generis y original], y cuanto más altamente organizada está la obra, menor es la posibilidad de sustituirlo en los detalles”.¹⁶ Ciertamente, desde los primeros años del siglo XX, la originalidad se convirtió en el principal desiderátum de la música artística de vanguardia. Así lo demuestran las obras de Boulez, Crumb, Stockhausen, Varèse y muchos otros.

¹³ P. Guyer, “Exemplary Originality: Genius, Universality, Individuality”, en B. Gaut, P. Livingston (eds.), *The Creation of Art: New Essays in Philosophical Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, p. 133.

¹⁴ Cit. en N. Carroll, “Art, Creativity, and Tradition”, en B. Gaut, P. Livingston (eds.), *The Creation of Art: New Essays in Philosophical Aesthetics*, p. 208.

¹⁵ J. Cage, *Silences*, Wesleyan University Press, Middletown CT, 1961, p. 52.

¹⁶ T.W. Adorno, *Essays on Music*, trad. S.H. Gillespie, University of California Press, Berkeley CA, 2002, p. 442.

Compositores en busca de originalidad

En los primeros años del siglo XX, los compositores buscaban la originalidad por encima de todo. El resultado fue una serie caótica de estilos personales en constante cambio. Así lo señala el musicólogo J. Peter Burkholder:

Los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX se caracterizaron por la diversidad, la rapidez de los cambios, la idiosincrasia y las polémicas asociadas a un periodo de transición, pero la música que siguió sólo pareció intensificar su diversidad y acelerar su ritmo de cambio. No ha habido consenso en torno a un nuevo estilo, a un enfoque compartido de la música, ni siquiera a una idea común sobre cómo debe sonar o qué debe hacer la música.¹⁷

Cada compositor ha buscado desarrollar un estilo personal distintivo que le diferencie de los compositores anteriores y contemporáneos. A menudo, los compositores han adoptado una serie de estilos radicalmente diferentes de una obra a otra. Las nuevas técnicas se han desarrollado, como escribe Burkholder, “prácticamente como un fin en sí mismo”.¹⁸

Burkholder proporciona una explicación para la caótica sucesión de estilos personales en el transcurso de los últimos cien años de música artística. Cree que, a lo largo del siglo XIX, la sala de conciertos se convirtió cada vez más en un museo para la exhibición de los clásicos, es decir, las obras de los genios. (A principios de siglo, el 80% de la música interpretada en Viena, Leipzig, París y Londres era de compositores vivos y el 20% de compositores muertos. A finales de siglo, estos porcentajes se habían invertido.)¹⁹ Los compositores siempre habían intentado complacer al público contemporáneo, pero con el cambio de función de la sala de conciertos, argumenta Burkholder, cada vez han aspirado más a ganarse un lugar permanente en el museo. La caótica serie de estilos musicales de la música artística de vanguardia del siglo pasado se

¹⁷ J. P. Burkholder, “Museum Pieces: The Historicist Mainstream in Music of the Last Hundred Years”, *The Journal of Musicology*, II, 2, 1983, p. 115.

¹⁸ *Ib.*, p. 122.

¹⁹ *Ib.*, p. 117.

explica, en opinión de Burkholder, por la lucha de los compositores por hallar una voz original y ganarse un lugar en el museo sónico.

No estoy de acuerdo. Para empezar, como reconoce Burkholder, el lugar ocupado por la música artística de vanguardia posterior a 1900 en el museo sónico es muy tímido. Las grandes orquestas raramente la programan y se interpreta en gran medida para un nicho de mercado concreto. Como escribe Burkholder, esta música “ha encontrado su público, pero nunca será popular”.²⁰ En el pasado, los músicos buscaban la inmortalidad de sus obras complaciendo al público, lo cual era una estrategia exitosa. Ahora, a muchos compositores no les importa que el público pueda o no entender sus obras. A principios del siglo XX, el compositor Jeffrey Mark escribió: “A lo largo de todo su periodo de formación, los artistas reciben advertencias por todas partes para evitar el instinto natural de complacer al público. Se les dice que el éxito en el arte es un signo habitual de inferioridad”.²¹ Esta actitud hacia el público se puede hallar, por ejemplo, en los escritos de Milton Babbitt, quien manifestó su actitud desdeñosa hacia el público en su infame ensayo “¿A quién le importa si escuchas?”. No es muy probable que esa música sin público ocupe un lugar en el escenario de un concierto. La mayor parte de la música de vanguardia del siglo pasado está compuesta para un cenáculo musical, y no para siempre.

En segundo lugar, no hay ninguna razón por la que la pertenencia al museo sónico deba sólo concederse a obras dramáticamente novedosas. El principio de inclusión pudo haber sido la asimilación y el desarrollo satisfactorios de un estilo existente, como lo fue para los compositores anteriores a 1900. Como ya se ha señalado, compositores tan diversos como Vivaldi y Brahms reivindicaron su genialidad musical reconociendo a sus predecesores. La hipótesis de Burkholder es coherente con los hechos. Sin embargo, no explica por qué los compositores del siglo pasado han adoptado la estrategia de buscar la originalidad a ultranza como forma de ganarse un lugar en el museo sónico.

Mi hipótesis alternativa explica por qué los compositores han perseguido la originalidad a toda costa. La creencia de que el genio es ante todo original, nacida en el siglo XVIII, fue dominando de manera gradual el pensamiento sobre el genio y la creatividad. A principios del siglo XX, como demuestran los manifiestos futuristas, era endémica. Los compositores podían adoptar varias estrategias para ganarse un lugar en

²⁰ Ib., p. 126.

²¹ J. Mark, “The Problem of Audiences”, *Music and Letters*, IV, 4, 1923, p. 348.

el museo sónico. La búsqueda de la originalidad era sólo una de las estrategias y, evidentemente, no funcionaba como forma de asegurarse un lugar destacado en el museo sónico, pero fue la estrategia que adoptaron los compositores debido a la concepción imperante del genio artístico.

Se podrían lanzar otras hipótesis para explicar la increíble variedad de la música artística de vanguardia desde 1900. Por ejemplo, se podría atribuir esta variedad a la diversificación de las agendas estéticas entre los compositores del siglo pasado.²² Esta explicación de la diversidad de la música de vanguardia es insatisfactoria. Realmente no explica mucho. Dice que la música del siglo pasado es diversa porque los compositores tenían agendas diversas, pero la pregunta es por qué los compositores tenían diferentes agendas estéticas, y esto queda sin responder. La explicación se limita a decir que la música ha sido diversa porque ha sido diversa. En cambio, yo tengo una explicación de la diversidad de la música de vanguardia: la diversidad es producto de la adopción de una concepción del genio, según la cual éste se identifica con una originalidad extraordinaria. También se podría intentar explicar la diversidad de la música artística de vanguardia en términos de concepciones cambiantes del arte y la música. Estas concepciones resultaron “problematizadas”. Sugiero, sin embargo, que las concepciones cambiantes del arte y la música se derivan de la diversidad de la música, de modo que no pueden tomarse como una explicación. Primero cambió la música. Después cambió o se problematizó el concepto de música. No hubo necesidad de problematizar el concepto de música hasta que la música se había vuelto ya irreconocible.

No sostengo que toda la música artística del siglo pasado haya sido un fracaso estético. Muchos compositores de éxito han estado dispuestos a tomar prestado e inspirar a otros para que tomen prestado de ellos. Pensemos, por ejemplo, en Steve Reich, un compositor digno de admiración. Reich se ha inspirado en la música africana, el jazz, el gamelán y otras tradiciones musicales. Su *Proverb* se basa en *Viderunt omnes* de Perotín, y en otras composiciones se ha dejado influir por la música de Radiohead. A su vez, otros compositores se han inspirado en él. Reich cuenta la siguiente historia:

Michael Gordon, un joven músico estadounidense, escribió una pieza excepcional llamada “Yo, Shakespeare”. Hace unos ritmos escalonados, uno encima del otro, que

²² Esta propuesta la hizo uno de los revisores anónimo del artículo.

surgieron de lo que yo estaba haciendo, pero cuando fui a ver lo que él estaba haciendo pensé, hum, voy a probar... El intercambio justo no es un robo... Plantas una semilla y crece, entonces alguien cosecha parte de ella y luego vuelve a plantar algo y tú dices “Oye, ¿te importa si muevo un poco las ramas?”.²³

Así es precisamente como se producía la composición hasta que se produjo la identificación de la creatividad y el genio con una originalidad total.

Reich es consciente de que el proceso de tomar prestado y, a su vez, te tomen prestado, es la continuación de una larga tradición musical. Ha afirmado que tomar prestado

es la norma en Occidente. No se trata de una aberración, ni de que alguien intente satisfacer a otro público. En el Renacimiento, todos los compositores tenían que escribir una *Missa L’homme armé*, una misa basada en la melodía de *L’homme armé*... Lo que estoy haciendo, y lo que están haciendo muchos compositores, es volver a esta forma normal de escribir música clásica occidental.²⁴

Teniendo en cuenta que Reich no asocia la creatividad con una originalidad radical, no nos sorprende que Reich haya compuesto obras de alto valor estético.

No es de extrañar que, aunque Reich haya gozado de un gran número de seguidores, su reputación entre sus colegas compositores y musicólogos no siempre haya sido buena. A menudo se le ha ignorado. Como afirma un comentarista:

el silencio de la comunidad académica y musicológica ante esta aclamación pública hace pensar que consideramos que un compositor de cierto atractivo popular es por definición una figura poco seria. Quizás asumimos que esa música es fácil y poco original, y que el compositor ha debido traicionar sus ideales para obtener el éxito”.²⁵

Puedo confirmar esta conjetura, pues he escuchado a compositores de vanguardia ridiculizar la música de Reich como un mero “caramelo auditivo”. Reich no se ajusta a

²³ http://www.robinmillar.org.uk/press/steve_reich.htm.

²⁴ <http://thequietus.com/articles/09261-steve-reich-interview-2>. Última visita: 12 de febrero de 2023.

²⁵ K.R. Schwarz, “Steve Reich: Music as a Gradual Process: Part I”, *Perspectives of New Music*, XIX, 1-2, 1980-1981, p. 374.

la concepción moderna de un compositor creativo porque no busca la originalidad por encima de todo. Esto ha dañado su reputación entre la clase musical dominante, pero le ha permitido escribir obras musicales de gran valor estético.

El problema con la originalidad

Jon Elster ha observado que “gran parte del arte contemporáneo (y de la crítica de arte) se basa en un error fundamental: la sobrevaloración de la originalidad a expensas de la creatividad”.²⁶ Esto es evidente en el caso de la música artística reciente. Se pueden aducir varias razones para concluir que es poco probable que la búsqueda desenfadada de originalidad en la música se vea recompensada con buenos resultados estéticos. A continuación, expondré tres razones por las que la identificación de la creatividad con la originalidad no ha tenido como resultado la composición de buena música.

Cuando la creatividad se ve en términos de originalidad, el mundo de la música está en constante cambio. Este hecho nos lleva a la primera razón para pensar que la identificación de creatividad y originalidad es un error: cuando los estilos musicales cambian constantemente, el público es incapaz de entender las composiciones. Noël Carroll ha argumentado que “no hay novedad absoluta (...) que también sea comprensible”.²⁷ Podemos sugerir una analogía con el seguimiento de reglas de Wittgenstein. Los hablantes no pueden entender un enunciado a menos que se produzca de acuerdo con reglas estables y públicamente accesibles. Del mismo modo, el público no puede entender una obra de arte a menos que el artista que la produce siga ciertas convenciones conocidas por el público. La comprensibilidad es una pre-condición para que una obra pueda tener valor estético. Si el público no puede entender una obra, no puede apreciarla. Al menos, no puede apreciarla plenamente. Una música que el público no puede apreciar tendrá poco o ningún valor estético para ese público.

Si un compositor se aventura en una dirección nueva y radical, el público ni siquiera puede saber si pretende ser chocante. Una composición sólo es chocante en un contexto de convenciones establecidas de las que se aleja. Cuando no existen

²⁶ J. Elster, *Ulysses Unbound: Studies in Rationality, Precommitment, and Constraints*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, p. 226.

²⁷ N. Carroll, “Art, Creativity, and Tradition”, p. 226.

convenciones establecidas, las composiciones no pueden ser chocantes. El resultado es que, aunque muchos compositores de vanguardia se esfuerzan por hacer que sus obras sean cada vez más novedosas y chocantes, obtienen cada vez menos beneficios de su inversión. El público se queda perplejo, pero no se escandaliza.

La incapacidad del público para entender (o apreciar) una música radicalmente extraña nos lleva a la segunda razón para creer que la búsqueda desenfadada de originalidad es un error. Cuando el público es incapaz de entender una obra musical, no puede dar ninguna respuesta útil sobre el éxito de la composición. Los compositores, privados de toda retroalimentación útil, son incapaces de mejorar su trabajo. Peor aún, los compositores tienen pocas razones para creer que sus obras puedan tener un éxito estético, a menos que las juzguen así jueces competentes. El mal compositor y el genio musical pueden estar igualmente seguros de haber producido obras maestras. El veredicto de jueces competentes es necesario para determinar el valor estético de una composición.²⁸

Pero aún resta una última razón para rechazar la asociación de originalidad y creatividad. La búsqueda perpetua de originalidad se defiende a menudo alegando que las convenciones establecidas limitan la capacidad de los compositores para producir obras musicales valiosas. Pero hay pocas pruebas de que esto sea cierto. Por el contrario, hay muy buenas razones para creer que la auténtica creatividad, es decir, la creatividad que produce buenos resultados estéticos, surge del trabajo a partir de las convenciones establecidas y del hecho de tomar prestado con libertad. Como he señalado, los compositores más proclives al plagio musical, incluido Händel, se encuentran entre los más creativos y exitosos desde un punto de vista estético, y no es casualidad. Varios factores contribuyen al éxito de los compositores que toman elementos prestados de las obras de sus predecesores y se basan en ellas.

Que un estilo musical alcance todo su valor requiere tiempo. Elster insiste en ello cuando escribe que “si el tiempo que tarda la comunidad artística en adaptarse a una nueva convención supera el tiempo que tarda en agotarse su disposición a trabajar dentro de la convención, cada nueva forma de arte estará condenada a marchitarse antes de

²⁸ Para una discusión sobre las consecuencias de ignorar los juicios de los artistas, véase J. O. Young, “Art and the Educated Audience”, *Journal of Aesthetic Education*, XLIV, 3, 2010, pp. 29-42.

florecer”.²⁹ Quizá algunas de las convenciones de la música artística de vanguardia del siglo pasado, si se hubieran desarrollado durante más tiempo, habrían dado buenos resultados estéticos. Sin embargo, como he señalado, el cambio es constante y muy rápido en la música artística de vanguardia de los últimos tiempos.

Cuando se rechazan por completo las limitaciones de un estilo o tradición musical, no es que el compositor trabaje sin limitaciones, sino que se imponen nuevas limitaciones. De hecho, la creatividad musical exige que se impongan limitaciones. La alternativa es un caos en el que cualquier nota puede suceder a cualquier otra. Un compositor puede verse limitado por las reglas del serialismo dodecafónico, las imperfecciones de un trozo de papel o el reparto del I Ching (como Cage en varias de sus composiciones aleatorias), o por las convenciones de la armonía tonal. Pero hemos de tener en cuenta, como señala Elster, que “no todas las limitaciones funcionan igual de bien”:

La restricción de escribir una novela sin la letra ‘e’ no dificulta más la tarea del escritor que escribir en la exigente forma de *terza rima*. Sin embargo, esta última restricción, a diferencia de la primera, puede contribuir directamente al valor estético.³⁰

Algo parecido puede decirse de las restricciones en la composición de música. Algunas limitaciones de la composición favorecen el éxito estético y otras no. A menudo, en la búsqueda desenfadada de la originalidad musical, las limitaciones que han propiciado el éxito de la composición (y cuyas posibilidades creativas no se han agotado) se sustituyen por limitaciones que, desde un punto de vista estético, tienen poco o nada que ofrecer.

Conclusión

Las concepciones del genio y la originalidad que se derivan de Edward Young y otros escritores del siglo XVIII han tenido efectos estéticos deletéreos. Haríamos bien en volver a una concepción de la creatividad compatible con el trabajo dentro de una tradición musical, e incluso con el plagio. De este modo, los compositores se sentirían libres de inspirarse en los estilos musicales existentes y de tomar prestado cuanto sea necesario. El

²⁹ J. Elster, *Ulysses Unbound*, p. 227.

³⁰ *Ib.*, p. 209.

resultado sería una música estéticamente más valiosa que la producida por quienes, durante el siglo pasado, han valorado la originalidad radical por encima de todo.

Bibliografía citada

- C. Burney, *An Account of the Musical Performances in Westminster-Abbey and the Pantheon, May 26th, 27th, 29th; and June the 3d and 5th, 1784. In commemoration of Händel*, Printed for the benefit of the musical fund, Londres, 1785.
- C. Taylor, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1989.
- E. Blackeman, *The Faber Pocket Guide to Händel*, Faber and Faber, Suffolk, 2009.
- E. Young, *Conjectures on Original Composition*, A. Miller, Londres, 1759.
- F. Stack, *Pope and Horace: Studies in Imitation*, Cambridge University Press, Cambridge 1985.
- G. J. Buelow, “The Case for Händel’s Borrowings: The Judgment of Three Centuries”, en S. Sadie, A. Hicks (eds.), *Händel Tercentenary Collection*, Macmillan Press, Londres, 1987, pp. 61-82.
- J. Cage, *Silences*, Wesleyan University Press, Middletown CT, 1961.
- J. Elster, *Ulysses Unbound: Studies in Rationality, Precommitment, and Constraints*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
- J. H. Roberts, “Why did Händel Borrow?”, en S. Sadie, A. Hicks (eds.), *Op. cit.*, pp. 83-92.
- J. Mark, “The Problem of Audiences”, *Music and Letters*, IV, 4, 1923, pp. 348-355.
- J. O. Young, “Art and the Educated Audience”, *Journal of Aesthetic Education*, XLIV, 3, 2010, pp. 29-42.
- J. P. Burkholder, “Museum Pieces: The Historicist Mainstream in Music of the Last Hundred Years”, *The Journal of Musicology*, II, 2, 1983, pp. 115-134.
- K. R. Schwarz, “Steve Reich: Music as a Gradual Process: Part I”, *Perspectives of New Music*, XIX, 1-2, 1980-1981, pp. 373-392.
- N. Carroll, “Art, Creativity, and Tradition”, en B. Gaut, P. Livingston (eds.), *The Creation of Art: New Essays in Philosophical Aesthetics*, pp. 208-34.
- P. Guyer, “Exemplary Originality: Genius, Universality, Individuality”, en B. Gaut, P. Livingston (eds.), *The Creation of Art: New Essays in Philosophical Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, pp.116-137.
- P. H. Lang, *George Frideric Händel*, W.W. Norton, Nueva York, 1966.
- P. W. Bruno, *Kant’s Concept of Genius: Its Origin and Function in the Third Critique*, Continuum, Londres 2010.
- T. Busby, *A General History of Music*, G. and W.B. Whittaker, Londres, 1819.

- T.W. Adorno, *Essays on Music*, trad. S.H. Gillespie, University of California Press, Berkeley CA, 2002.
- U. Price, *Essays on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful; and, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*, vol. 2, J. Mawman, Londres, 1810.
- W. Breig, “Composition as Arrangement and Adaptation”, trad. de Stewart Spencer, en *The Cambridge Companion to Bach*, ed. J. Butt, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, pp. 154-170.