

KÖLNER BEITRÄGE ZUR LATEINAMERIKA-FORSCHUNG

Herausgegeben von Christian Wentzlaff-Eggebert und Martín Traine

Serendipia: migración como oportunidad

editado por Christian Wentzlaff-Eggebert

Universidad de Colonia

Centro de Estudios sobre España, Portugal y América Latina

Universität zu Köln

Arbeitskreis Spanien – Portugal – Lateinamerika

Serendipia: migración como oportunidad.

Contribuciones de Christian Wentzlaff-Eggebert, Antonio José Pérez Castellano, Juri Jakob, Núria Lorente Queralt, Guillermo Siles, Mariela Sánchez, Sidonia Bauer, Enrico Lodi, Olivia Petrescu, Barbara Hagg-Huglo, Božena Wislocka Breit, Antje von Graevenitz, Ani Petrossian, R. Sergio Balches Arenas, Carlos Gómez Gurpegui, Ilka Csoregi, Mario Garvin y Martín Parselis.

El presente proyecto ha sido financiado con el apoyo de:



**CULTURES
AND SOCIETIES
IN TRANSITION**

y **SANTANDER UNIVERSIDADES.**

Köln / Colonia 2018

Arbeitskreis Spanien – Portugal – Lateinamerika
Centro de Estudios sobre España, Portugal y América Latina
Albertus-Magnus-Platz
50923 Köln

ISSN 1438-6887

Redacción: Irma Mecevic, Martin Middelanis y Artur Müller-Nübling

ANI PETROSSIAN: SERENDIPIA EN LA MÚSICA DE CLAUDE DEBUSSY A SAN LAZARO

Abstract:

Based on an empirical work, this article provides a critical examination of whether and to what extent the phenomenon of serendipity can be found in music and in the process of composition. Aiming to suggest a probable methodological approach to answer this question, I'll be examining the interaction between music and diverse sociocultural circumstances, looking at the music history of the last 500 years. This methodological approach will be applied to examine the existence of serendipity in the compositions, compositional concepts and in the world perceptions of Claude Debussy, John Cage, Juan María Solare and the band *San Lazaro*.

1. Introducción

Este trabajo trata del fenómeno de la *serendipia* en la música. Debido a la escasez de literatura respecto a este tema, mis tesis así como mis resultados se basarán en mi trabajo empírico. A lo largo de mi investigación sobre este aspecto relativamente complejo he llegado a ciertas conclusiones que presentaré en la parte central, “*Serendipia* en la música”. Las preguntas de las que me serviré en este contexto a modo de guía son:

1. ¿Está la serendipia presente en la música?
2. ¿En qué casos y en qué condiciones se encuentra este fenómeno?

Como se puede deducir de estas preguntas, mi trabajo es, más bien, una reflexión crítica sobre las mismas y, al mismo tiempo, un intento de clasificar este principio en el contexto de la música. Además, presentará en primer plano, todos los resultados de mi investigación y servirá como una documentación de mi presentación oral en el marco del seminario “Migraciones, búsquedas y desencuentros como metáforas y recursos narrativos en la novela española e hispanoamericana” el 30 de Julio de 2016. En la parte central trataré de insertar el término de la *serendipia* en el contexto de la música. En cuanto a la segunda parte, me referiré a cuatro artistas a modo de ejemplo, pero no llevaré a cabo un análisis profundo de sus obras. Solamente en casos sueltos procederé músicoanalíticamente con la intención de evidenciar las tesis profundas elaboradas en la parte central. Sin embargo, lo que va a ser relevante es ilustrar y ejemplificar las preguntas planteadas anteriormente mediante uno o dos aspectos de forma

clara, aplicándolas a los artistas, para mostrar si hay o no características de *serendipia* en su obra y su concepto compositivo, o bien en su filosofía vital.

2. *Serendipia* en la música – una compaginación

El término *serendipia* – en la literatura también se encuentra como principio de la *serendipia* – describe la observación casual de algo originalmente no buscado. Esta observación se revela como un descubrimiento completamente nuevo y sorprendente. En este sentido se podría parafrasear el término de la *serendipia* con el modismo *feliz coincidencia*.¹ Para hacerlo visible, se debe ir más allá en su definición.

En el ámbito de la ciencia, se puede afirmar que la investigación (en su sentido más amplio) y sus resultados o inventos, se basan en la coincidencia y, por lo tanto, se pueden caracterizar con el término de la *serendipia*. En cuanto se habla de arte, literatura y música, no se puede aplicar este principio sin más. A continuación trataré de desarrollar los aspectos problemáticos de esta traslación del término:²

El arte, la literatura y la música son disciplinas que, a menudo, poseen estructuras y circunstancias socioculturales subyacentes. Si se echa un vistazo a la historia de estas áreas, la mayor parte de las obras se puede clasificar sin problema dentro de una época determinada y analizar y “explicar” a través de las circunstancias socioculturales de su tiempo. Si pensamos, por ejemplo, en la filosofía del clasicismo, se reconoce la extraordinaria expresividad que la música debió tener en su tiempo y su función como un claro reflejo de la sociedad de entonces. La música se utilizaba, por tanto, como medio “verbal” para transmitir ciertos valores y puntos de vista, para lo cual el compositor o artista adoptaba el papel de transmisor, o, incluso, de pedagogo.

Evidentemente, uno se podría hacer la pregunta en este momento, de forma abstracta: ¿Subyace el *principio de la serendipia* a los cambios de época, o son éstos producto de otros fenómenos socioculturales? Se podría especular que, precisamente en tiempos de cambio social, los artistas, que buscan liberarse de estructuras y pensamientos encallados, se desarrollaron y evolucionaron con ayuda de la improvisación (o de experimentos). Sin embargo, esta afirmación sería muy vaga, especialmente en referencia al periodo entre el canto gregoriano y el Romanticismo. Hasta la

¹ Merton, Robert King, Barber, Elinor 2004, <http://web.b.ebscohost.com/ehost/ebookviewer/ebook/bmxLYmtfXzQwODY4OV9fQU41?sid=144da42d-a2a3-46d0-b7e4-7d84d344f26a@sessionmgr103&vid=0&format=EK&lpid=8&rid=0>, consultado el 30.06.2017.

² En el siguiente párrafo explico el lugar de la *serendipia* en la historia de la música. Para ello utilizo los conocimientos adquiridos durante mis estudios de musicología.

consolidación de la música contemporánea (*Neue Musik*) – y, con ella, el distanciamiento completo de estructuras musicales anticuadas – la música se rige por las normas, tradiciones y directrices de cada época. Los artistas deben, por tanto, mantenerse fieles a éstas normas, para conservar su estatus, por lo cual su libertad artística se ve limitada de cierta forma.

Desde la aparición de la música contemporánea (*Neue Musik*) – la cual comprende estilos como la música atonal o electroacústica – así como la música popular, los artistas disfrutaban de un variopinto espectro de posibilidades para desplegarse más que nunca. Naturalmente, no quiero decir con esta afirmación que el arte de los últimos cien años exista como algo completamente independiente y, por tanto, alejado de cualquier orden o norma social. El arte, como tal, solamente puede ser creado cuando tiene lugar una interacción (comunicación), entre el productor – o sea, el artista – y el consumidor – la sociedad. De este modo existe una relación de dependencia entre el artista y su público.

La *serendipia*, por consiguiente, sólo puede ser atribuida a formas musicales de las cuales se puede esperar la libertad de aplicar ideas nuevas y llegar a descubrimientos inesperados. Para experimentar *felices coincidencias*, el compositor debe estar abierto a “resultados innovadores”. Por supuesto que el proceso de componer, o de la creación artística, es un acto de elaboración de sentimientos, vivencias, experiencias y (auto)reflexión, es decir, una parte indivisible del artista. Los artistas tienen, a menudo, una cierta idea y, con ello, una visión acerca de la dirección que debe tomar la obra de arte. No obstante, es muy distinto si el artista trabaja en base a estructuras predeterminadas y limitadas – como, por ejemplo, en el *Barroco* o en el *Clasicismo* o si sigue reglas propias y, así, queda liberado de factores externos. Con esta ideología trabajaron algunos artistas del último siglo y la desarrollaron hasta el punto de ser de la opinión que ellos solamente eran el medio para el arte. Si asumimos que tales artistas tenían como meta el azar y, además, lo provocaban, se debe uno preguntar aquí: ¿Se puede hablar de *serendipia*? ¿Es posible denominar el resultado de un *azar* previamente intuido y provocado, también como *azar*?

En fin, se plantea la duda de si encontramos *serendipia* en la música y bajo qué circunstancias. Como ya he mencionado en el párrafo superior, sólo puede darse *serendipia* en caso de que se tomen ciertas libertades artísticas. Al mismo tiempo hay que tener en cuenta el hecho de que la libertad ilimitada y su probable resultado – como por ejemplo en el caso de John Cage –, una forma compositiva que genera azar, no puede evocar el fenómeno de la *serendipia*; me explico: no tendría sentido calificar el resultado de un trabajo así como *feliz coincidencia*. De estas dos tesis se

dilucida que solamente se puede hablar de *serendipia* en la música, cuando el artista produce bajo condiciones de libertad artística y utiliza esa con todas sus consecuencias, pero, al mismo tiempo, conserva una concepción concreta del resultado final y, a lo largo de su proceso creativo se topa con un resultado en absoluto no planeado y ajeno a su idea original. Sólo en tal caso puede afirmar, que ciertas partes de su obra se deban al fenómeno de la *serendipia*.

Los artistas escogidos como ejemplos – Claude Debussy, John Cage, Juan María Solare y San Lazaro – manifiestan, cada uno a su manera, paralelismos con la ideología tras el término técnico de la *serendipia*.

3. Compositores: Paralelismos con el término técnico de *Serendipia* en sus obras, música e ideología

3.1. Claude Debussy

Claude Debussy era este tipo de artista que siempre estaba en busca de algo nuevo e innovador. Visitaba exposiciones con frecuencia y mostraba mucho interés por los debates e intercambios musicales y artísticos. En el año 1889 por primera vez y en 1900 más adelante entró en contacto con el gamelán³ javanés– entre otras muchas culturas exóticas e innovaciones, en la Exposición Universal de París. Esta música le entusiasmó y parece haberle influido enormemente, lo que se refleja en su obra. En una carta escrita el 22 de enero de 1895 a su amigo y escritor Pierre Louÿs dijo lo siguiente: “Mais mon pauvre vieux! Rapelle-toi la musique javanaise qui contenait toutes les nuances, même celles qu’on ne peut plus nommer, où la tonique et la dominante n’étaient plus que vains fantômes à l’usage des petits enfants pas sages.”⁴

Si la música de gamelán tiene una influencia directa en las obras y el proceso de composición de Claude Debussy ha sido siempre un tema muy convertido sobre el que se discute hasta hoy en día. Hay un sinnúmero de musicólogos, críticos musicales y autores que ven claramente una conexión entre las composiciones de Debussy y la cultura y música de Java. No

³ Gamelán es la denominación de las distintas agrupaciones instrumentales de Indonesia. Estas se componen, principalmente, de Gongs de bronce, címbalos y metalófonos (de bronce). También se conocen agrupaciones que utilizan bambú y madera. El término deriva de la palabra javanesa “gamel”, que significa utilizar o golpear en el sentido de tocar un instrumento de percusión. Hoy, en la música, se emplea la designación Gamelán para la Orquesta Javanesa y la música que produce. Kartomi/r, Margaret J., Mendonça, Maria 2001, Gamelan, South-east Asia: History⁶, in: *The new Grove. Dictionary of Musik and Musicians*, Band 9, p. 497– 507.

⁴ Jürgen, Arndt 1993, *Der Einfluß der Gamelan-Musik auf Kompositionen von Claude Debussy*, p. 13.

obstante, siempre ha habido muchas opiniones contrarias. Las siguientes citas muestran las diferencias de opiniones:

Das ‘Gamelang’ [...] ist für Debussy offenbar wegweisend geworden; das sollte sich bald in Klavier – und Gesangsstücken ebenso, wenn nicht noch mehr, als in Orchesterwerken zeigen. (Vallas, León 1927, *Debussy. 1862-1918*, p. 49, citado por Jürgen, p. 22)⁵

We can hardly overestimate the impact made on Debussy at this still formative period by the revelation of this entirely novel exotic music. (Lockspeiser, Edward 1962 y 1965, *Debussy: His life and Mind*, p. 113 y siguientes, citado por Jürgen, p. 25)

La siguiente cita presenta un “contraejemplo”:

Pas une minute Debussy n'a songé à reproduire, avec ses ressources instrumentales d'Occident, l'effet même approximatif d'une polyphonie et surtout d'une polyrythmie percutée, et ce n'est pas seulement par dédain du pittoresque, dont il était moins épris encore dans l'art que dans la nature. (Gobet, Robert 1926, *En marge de la marge*, p. 59 y siguiente/155 y siguiente, citado por Jürgen, p. 21)

Lo que resulta interesante en este punto, es que las obras de Debussy ya ostentaban paralelismos con sonidos y direcciones melódicas del lejano Oriente debido a su técnica de composición haciendo mucho uso de la escala pentatónica, incluso antes de su encuentro directo con la música de Java. Esto puede deberse, por supuesto, a que, en la época del Impresionismo – especialmente en Francia –, la influencia oriental estaba siempre presente, en la mayoría de los casos de forma muy discreta, aunque perceptible.

Wie die meisten Franzosen seit Rameau war auch Debussy der Exotik tributpflichtig. Wir denken nicht nur an stoffliche Vorlagen wie etwa in ‘Pagoden’ oder die ‘Danseuses de Delphes’, sondern mehr noch an die Verwendung ostasiatischer Klangessenzen, die ihm durch die Bekanntschaft mit chinesischer und javanischer Musik vermittelt wurde. (Gysi, Fritz 1926, *Claude Debussy*, p. 27, citado por Jürgen, p. 20)⁶

⁵ El “Gamelang” [...] devino para Debussy evidentemente orientador; lo que rápidamente se mostró en sus piezas para piano y canto, cuando no aun más en las obras orquestales. (Vallas, León 1927, *Debussy. 1862-1918*, p. 49)

⁶ Como la mayoría de los franceses desde Rameau también Debussy era tributario del

En cuanto a la relevancia del encuentro en cuestión para su obra más tardía, teniendo en cuenta que la pentatónica ya aparecía, anteriormente, en sus composiciones. Estas influencias del lejano Oriente no han sido investigadas de forma musicológico-sistemática, aunque son evidentes. Debussy adaptó estas características del gamelán, sin copiarlas o reproducirlas, con un carácter muy individual. Si consideramos el descubrimiento de las agrupaciones de gamelán en la Exposición Universal de 1889 como algo casual, tras lo cual surgió un entusiasmo palpable, así como la adaptación de esta música en su proceso compositivo, se puede afirmar que existe aquí la presencia de *serendipia*.

La obra "Pagodes" es una de las tres piezas durante la cual la influencia del gamelán es perceptible. Debussy mismo opinaba que el piano era el único instrumento capaz de elaborar de manera superior tales elementos musicales a lo largo de toda una pieza. El nombre de esta obra alude – único caso entre todas sus composiciones – a la cultura asiática.⁷

En las siguientes líneas me gustaría nombrar algunas características llamativas como casos paradigmáticos que muestran la relación de la pieza "Pagodes" con la música javanesa. Hay determinados giros melódicos en los que se puede reconocer el estilo musical de la Isla de Java. Como he mencionado antes, en la época de Debussy, en Francia, esos ornamentos exóticos se consideraban una "joya" de especial valor, ya sea en composiciones musicales o en bellas artes. Así pues, Carl Dahlhaus le atribuye muy poca importancia a estos elementos en la música de Debussy, mientras que León Vallas habla de una "Influence essentielle".

Directamente en la introducción de dos compases se crea una imagen sonora que conecta al oyente con la música asiática mediante la doble nota pedal Si¹/Fa# y la siguiente doble nota pedal (Fa#²/Sol#²) añadida de forma sincopada dos octavas más arriba. Esta llamada nota pedal, que en la mayoría de los casos dura dos compases, se encuentra muy a menudo en esta pieza. El uso que hace Debussy de las notas pedal en registro grave como base de su sonoridad se corresponde con el gong grave en el gamelán. Considerando la entrada del gong en la música de gamelán como nota pedal, observamos una clara correspondencia. El Motivo 1 y su repetición en ostinato hasta el compás 10 se puede atribuir claramente también a la música de Java.⁸ Por supuesto, desde un punto de vista teórico

exotismo. Pensamos no sólo en el contenido de algunos modelos como las "Pagodes" o las "Danseuses de Delphes", sino sobre todo en el empleo de esencias sonoras oriental-asiáticas, que conoció a través de la música china y de Java. (Gysi, Fritz 1926, Claude Debussy, p. 27, citado por Jürgen, p. 20)

⁷ Cf. Jürgen: 73.

⁸ Ibíd.: 75 y siguiente.

es muy interesante analizar el material musical de forma detallada. Sin embargo, surge la pregunta de si realmente es necesario dada la perspectiva abordada en este trabajo. Theo Hirsbrunner, uno de los pocos que escribe sobre la obra de Debussy, afirma que éste integra las influencias de manera personal-creativa en su obra.⁹ Evidentemente, estos elementos están más que presentes sin tener que analizarlos demasiado minuciosamente. Por otro lado, este estilo de composición aparece después de que Debussy conociera la música de gamelán, punto central para este trabajo: Debussy estaba buscando nuevas ideas. No pretendía tratar la música de Java en profundidad, pero, a pesar de eso, este encuentro parece haber jugado un papel importante en el desarrollo posterior de su música y su proceso compositivo.

3.2. John Cage¹⁰

John Cage pertenecía al tipo de músico, que, como tal, ha existido pocas veces en la escena. A principios de los años 50 se encontraba en un momento de su vida en el que vio abrirse todas las puertas de la sociedad hacia él.¹¹ En los años anteriores había sido muy prolífico como artista, músico y docente, había sido miembro de la *Escuela de Nueva York* y, ya en aquella época, era considerado uno de los compositores más importantes e influyentes del mundo; había llegado – por así decirlo – al culmen de su tiempo.¹² En la bibliografía se leen muchas anécdotas sobre él: se dice que era una persona muy contenta con su vida. Las formas abiertas de la composición moderna le aburririeron relativamente pronto.¹³ En torno a estos años – es decir, a partir de los años 40 –, John Cage se dedicó a investigar intensivamente el Budismo Zen y la filosofía india.¹⁴ Adaptó el concepto de la simultaneidad o sincronía de los hechos proveniente de la filosofía india¹⁵, o sea, un concepto sobre el azaroso concurrir de los hechos imposible de influir por parte del ser humano¹⁶, el cual, a su vez, muestra paralelismos con el fenómeno de la *serendipia*. No quería estipular

⁹ Cf. Hirsbrunner: 115.

¹⁰ Aquí me gustaría agradecerle especialmente a mi profesor Dr. Leopoldo Siano su aportación sobre el tema „*Serendipia* en la música“. La conversación que tuve con él al principio de mi investigación fue muy estimulante y productiva. Me indujo a poner el ejemplo de John Cage en mi línea argumentativa. Las informaciones que no llevan pie de página vienen de mis anotaciones de esta conversación. También le agradezco el contacto con el compositor Juan María Solare, al que me referiré a lo largo del trabajo.

¹¹ Princhett, James 1993, *The Music of John Cage*, p. 140 y siguiente.

¹² Cf. Princhett: 142.

¹³ *Ibíd.*: 144 y siguiente.

¹⁴ *Ibíd.*: 36.

¹⁵ *Ibíd.*: 1/74 y siguiente.

¹⁶ *Ibíd.*: 4.

lo que componía y quería, al mismo tiempo, distanciarse de su ego.¹⁷ “Cage has created a radical new form of musical continuity, devoid of international relationships between sounds other than their mutual co-existence in musical space and time.”¹⁸ Quería ser – como ya he mencionado en la parte central – el medio para la composición, reducirse a la mano que escribe. Se puede decir que intentó componer música de forma impersonal. Mejor dicho, quería dejar a la obra componerse por sí misma de la siguiente manera: tirando dados laboriosa y largamente sobre su escritorio e interpretando el oráculo antiguo chino *I Ching*, también conocido como *Book of Changes*, para generar estas operaciones de azar.¹⁹ Para evitar un concepto compositivo fijo y repetitivo, Cage quería conseguir la mayor combinación posible de sonidos, duración, dinámica, tempo y secuencia de notas. Para este concepto el *I Ching* era más que adecuado ya que le impedía tener una influencia directa en su composición. Estos modelos combinatorios había que prepararlos previamente, para poder seguir componiendo “Music of Changes” en una segunda fase²⁰ cuyo resultado fueron más de 900 variaciones de estos parámetros musicales (véase imagen 1.)

John Cage's Music of Changes

BC	no.	SC	no.	SC	no.	SC	no.	SC	no.	SC	no.	SC	no.
3-1	37	4-1	19	5-1	4	5-29	14	6-1	3	6-24	1		
3-2	34	4-2	18	5-2	20	5-30	2	6-2	7	6-236	8		
3-3	24	4-3	4	5-3	9	5-31	6	6-23	8	6-238	2		
3-4	23	4-4	9	5-4	6	5-34	1	6-26	6	6-239	3		
3-5	26	4-5	31	5-5	8	5-35	1	6-5	2	6-240	4		
3-6	3	4-6	3	5-6	2	5-236	5	6-6	1	6-241	2		
3-7	13	4-7	7	5-7	6	5-237	2	6-7	4	6-42	1		
3-8	3	4-8	16	5-8	3	5-238	4	6-9	4	6-242	2		
3-9	4	4-9	4	5-9	2			6-210	4	6-244	6		
3-10	4	4-10	9	5-10	1			6-211	2	6-245	3		
3-11	12	4-11	4	5-11	3			6-212	1	6-249	1		
3-12	1	4-12	7	5-12	1			6-213	2	6-250	1		
		4-13	9	5-13	8			6-14	2				
		4-14	7	5-14	3			6-15	1				
		4-215	6	5-15	1			6-16	3				
		4-16	6	5-17	3			6-217	1				
		4-17	2	5-18	6			6-18	5				
		4-18	5	5-19	2			6-219	2				
		4-19	11	5-20	5			6-21	1				
		4-20	5	5-21	4			6-23	1				
		4-22	3	5-22	1			6-24	1				
		4-23	2	5-23	1			6-25	1				
		4-24	1	5-24	2			6-26	1				
		4-25	2	5-25	1			6-27	1				
		4-26	2	5-26	2			6-229	1				
		4-27	4	5-27	1			6-30	2				
		4-229	9	5-28	2			6-33	3				

Imagen 1 (Ibíd.: 77).

De este proyecto surgió su conocida obra “Music of Changes”. Estas composiciones eran producto del azar con carácter de oráculo. James Tenney afirma que esta obra marca el final de 350 años de historia en la música. La música ya no es un medio de expresión de las emociones

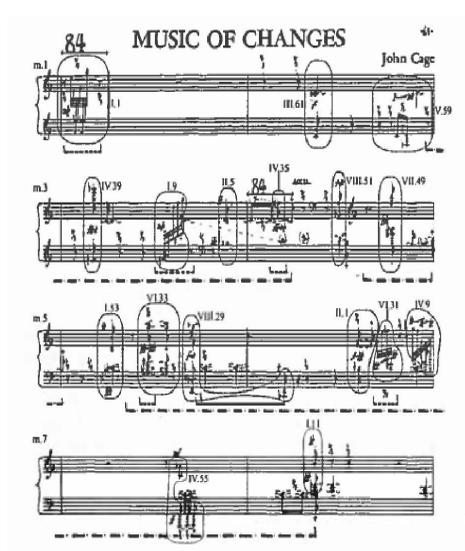
¹⁷ Shibuya, Masako 1994, *John Cage's Intention, Rationality and Ego: One Clue to Listening to his Music*, p. 87.

¹⁸ Bernstein, David W. 2012, *John Cage's Music of Changes and Its Genesis*, in *Cage & Consequences*. p. 67-84.

¹⁹ Cf. Bernstein, David: 68.

²⁰ Ibíd.: 79.

humanas, sino se basa en el „descubrimiento“ del sonido en sí.²¹ Esto permitía un nueva forma de contacto y enfoque en relación al material musical impensable hasta entonces. „Music of changes“ se creó sin haberla compuesto Cage activamente. En este contexto, a pesar de que el resultado era desconocido para él desde el principio, solamente podemos hablar de una *serendipia* limitada. John Cage provocaba este azar trabajando con él y lo buscaba deliberadamente.



Example 4: John Cage, *Music of Changes*, New York: Henmar Press / C. F. Peters, EP 6259, 1961, movement 4, mm. 1-8

Imagen 2 (Ibíd.: 83).

3.3. Juan María Solare

Juan María Solare es un pianista argentino, compositor y profesor de armonía contemporánea. Sus composiciones son variadas y controvertidas, según el género. Entre otras cosas, compone piezas electroacústicas y música contemporánea, la cual facilita vías de crear paralelismos con el principio de la *serendipia*. He tenido la suerte de poder entrevistarle hace algunos meses. Me gustaría citar una parte de esta entrevista llegados a este punto:

²¹ Ibíd.: 67.

Le pregunté: “¿Se encuentra el principio de la *serendipia* en la música?”

“*Sí, si tienes suerte.* Pero esta respuesta cagueiana ayuda poco a nivel musculológico. En el *proceso de composición* se da muy a menudo (al menos en mi caso): uno busca una cosa y encuentra otra. Los compositores flexibles reconocerán el valor de este resultado distinto y -tal vez- lo aceptarán e integrarán; pero los compositores "puramente estructurales" lo considerarán, en caso extremo, como un desperdicio o como un desvío del plan compositivo "real". Como al enemigo. Sin embargo también debo contextualizar mis palabras: soy *compositor y pianista* (como unidad), y suelo componer al piano (cuando hay alturas en la obra del caso), entre otras cosas, para poder aprovechar la fuerza de la serendipidad. Las manos componen a veces por sí mismas. O bien por casualidad se producen determinados acordes que -sí no- jamás se hubieran obtenido. Para algunos colegas (o para mi primera profesora de composición) esto es venenoso. Algunos sostienen que hay que componer solamente con el oído interno. Posiblemente esto funciona para ellos, pero para mí funciona también el oído externo, que puede reconocer resultados surgidos de la serendipidad.

Para algunas personas, la serendipidad puede ser una forma de estar "desenfocado", fuera de foco. Y es cierto, *puede* serlo. No es siempre sencillo reconocer si lo inesperado es una respuesta auténtica u otro callejón sin salida, otro espejismo.

Puedo explicar la serendipidad con un ejemplo tomado de la gramática: el objeto directo de una oración (en acusativo). La búsqueda normal es una acción, un verbo (transitivo) que podemos llamar "ALFA". En condiciones habituales, esta acción tiene un objeto (yo busco "esto"). La serendipidad, no obstante, es el hallazgo de un objeto directo que tiene otro verbo: un verbo no pronunciado, otra acción (llamémosla BETA).

En otras palabras, en una búsqueda cualquiera (o en una estrategia de preguntas, o en una actividad):

-La acción ALFA tiene como resultado normal "ESTO"

-La acción ALFA ha dado como resultado lateral "AQUELLO" (serendipidad mediante)

-En resultado "AQUELLO" es la respuesta habitual a la acción BETA.”²²

En 2007 Juan María Solare compuso la pieza "Serendipity" en su viaje de Basilea a Colonia. El nombre de esta obra se refiere directamente al significado de la palabra "serendipia". “Sobre el título - "Serendipity": "The faculty of making happy chance finds". Serendip: a former name of Sri Lanka. Horace Walpole coined the word (1754) from the title of the fairy-tale "The three princes of Serendip", whose heroes were always making discoveries, by accidents and sagacity, of things they were not in quest of.”²³ Esto le da al intérprete la posibilidad de experimentar la *serendipia* durante su creación musical.

En la imagen inferior se ve un extracto de su obra. Como leemos en la partitura, hay dadas 25 secuencias de notas, algunas de ellas marcadas con dinámicas. La articulación y la duración de las notas las decide el intérprete. Cada casilla debe durar, eso sí, unos siete segundos, mínimo tres y máximo once. En total, la pieza o improvisación, alrededor de cinco minutos.²⁴

a Maria Grand
Serendipity
para un instrumento solo
(versión para flauta o piccolo)

Tren Basilea -> Köln
30 julio 2007
(versión flauta:
Worpsswede, 4 agosto 2007)
Duración: ca. 5 minutos

Juan María Solare

Imagen 3 (Ibíd.: Partitura, p. 1).

²² Solare, Juan María, entrevista por correo electrónico en junio de 2016.

²³ Chambers English Dictionary, citado por Solare, Juan María, Partitura „Serendipity“, p. 1.

²⁴ Ibíd.: 2.

3.4. San Lazaro

San Lazaro, una formación internacional, profesional y de gran valor cualitativo, es uno de los grupos musicales latinos líderes en Australia. Sobre todo latinoamericanos, pero también provenientes de España y Australia, los artistas de esta banda se encontraron en Melbourne. Tanto por su identidad como por su unidad como grupo, San Lazaro es muy interesante musicalmente y en relación con el tema, pienso yo, de este seminario: “Serendipia: migración como oportunidad”. La migración, integración y su resultado en forma de choque de distintas identidades crea una base que augura un producto musical final polifacético. Este producto final es el resultado de una fusión, una simbiosis y, desde luego, también un fenómeno de la *serendipia*. Cada músico trae sus ideas, estilos individuales y su propio trasfondo musicocultural. De esta mezcla variopinta nace un producto completamente nuevo e innovador o digamos *serendipia*; es algo que los músicos nunca hubieran intentado o imaginado antes.

Se nos plantea la cuestión, ¿dónde está la *serendipia* en San Lazaro? ¿Cómo puede ser que un grupo australiano como éste suene así? San Lazaro unifica distintos géneros como la salsa, el reggae, el funk, el mambo, etc. Al mismo tiempo, el grupo trabaja con sonidos electroacústicos que conecta hábilmente con sonidos naturales. ¿Cómo puede surgir, en ese continente, la inspiración para letras tan emocionales y, a la vez, rudas en español?

Según Keko (Francesco) Virán: “It’s all about serendipity”. “Serendipity” es, también, el nombre del segundo álbum de este grupo.²⁵ San Lazaro se puede ver y caracterizar como una simbiosis o sea, como “quimera” que unifica y conecta todas las cualidades y diferencias de cada músico en un todo. Lo interesante no son solamente los distintos géneros y direcciones musicales de los que se sirven sino, también, el efecto que provoca en el oyente. Como ya he dicho, la música de San Lazaro une numerosos aspectos y elementos entre sí, ya sean los diferentes géneros, el solapamiento de distintos ritmos, la polifonía vocal o la unificación de sonidos naturales y electrónicos. La música, es decir, el producto final, resulta sobrecargada en este aspecto, algo rara vez oído en una combinación así. Aun con todo y al mismo tiempo, San Lazaro consigue poner patas arriba casi cualquier música vocal creando una, paradójicamente, muy familiar. Como oyente, no hace falta comprender la lengua para experimentar sensaciones de alegría, agitación y anhelo. No es

²⁵ <http://sanlazaro.com.au/about/>, consultado el 20.06.2017 y https://www.deejay.de/San_Lazaro_Serendipity_HS013_Vinyl__142542, consultado el 20.06.2017.

tarea fácil y, sin embargo, este efecto se da, precisamente, porque San Lazaro toca y compone como unidad y como “cuerpo sonoro”. Para poder mostrar lo que he ilustrado en las líneas anteriores, pongo abajo una transcripción de los primeros compases de la canción “La Chimera”, que es la primera pista del álbum “Serendipity”.

Transcrito por Eric Ramallo Masso y Ani Petrossian.

Al principio de la canción entran el saxofón tenor y la trompeta en Si bemol en unísono. En cuanto entran las guitarras acústicas tenemos la sensación de que nos tenemos que concentrar en la primera o en la segunda melodía para poder seguir el compás.

Todo parece complicarse cuando el bajo y la percusión²⁶ empiezan a tocar. De pronto da la impresión de que todo se sale de control. El oyente entra en “un mundo musical caótico”: es decir el cambio de compás constante y la polirritmia abundante “producen” en un primer momento confusión y desorientación. No obstante parece interesante que tan pronto como el oyente deja de escuchar con “un oído músicoanalítico” el

²⁶ Aquí se encuentra una transcripción parcial de la percusión (solamente la de los Wood Blocks). En la pieza original se oyen más de cinco instrumentos percusivos diferentes.

concepto general resulta perfectamente homogéneo. Con eso la perspectiva del oyente cambia a pasos agigantados.

4. Resultado

El proceso de trabajo y desarrollo van a menudo de la mano con el intento de realizarse uno a sí mismo. En cualquier disciplina que observemos, científica o no, o incluso en cualquier fase personal de la vida, el ser humano trata siempre de avanzar, ampliar sus fronteras, descubrir y, en definitiva, „buscar“. Sin embargo, a menudo aquel que busca interfiere consigo mismo: ya sea influenciado por normas socioculturales, barreras irracionales provenientes, a su vez, de ciertas convenciones o por la necesidad de adaptación y dependencia en la sociedad. Por culpa de esto, el hombre pierde su único bien material: su creatividad. Y además la creatividad es, según Beuys, la clave del éxito.

La *serendipia* prueba que tratar el „buscar“ de forma abierta y creativa puede tener un efecto secundario más que positivo. Paradójicamente, como ya he mencionado en la parte central de mi trabajo, es en el contexto científico donde este principio se tiene más en cuenta, a pesar de tratarse de una disciplina que en su origen nada tiene en común con „creatividad“. Se podría incluso decir que la *serendipia* ha sido la clave de grandes éxitos en la historia de las ciencias naturales. Habiendo reconocido esto nos planteamos: ¿por qué? .Y ¿por qué los artistas, los verdaderos „creativos“, no pueden aceptar completamente estas felices coincidencias e integrarlas en su trabajo? Estas preguntas abren todo un amplio campo en el que no puedo profundizar aquí.

No obstante, voy a intentar recapitular brevemente las ideas de los párrafos 3.1 a 3.4: En los párrafos anteriores hemos visto cuatro músicos distintos. En estos ejemplos se encuentra la *serendipia* o por lo menos indicios de ella. En “Serendipia en la música – una compaginación” expuse que en general solamente podemos constatar este fenómeno bajo determinadas circunstancias y condiciones. Por un lado tenemos un artista que actúa en completa libertad, pero al mismo tiempo tiene una idea clara de cómo debe ser el resultado final de su trabajo. Sin embargo, si durante el proceso de creación topa con un resultado inicialmente no planeado, estas partes de su obra nunca hubieran podido existir de no ser por la *serendipia*. En contraste, tenemos artistas que buscan activamente la *serendipia* manipulándola conscientemente durante su trabajo como en el caso de John Cage. Aquí es el método de creación la propia *serendipia*, basándose todo éxito del producto final en ella. Pero en este caso se trata de un fracaso en cuanto a la *serendipia*, ya que trabajar directamente pensando en

base a ella no tiene nada que ver con el sentido y la definición de este principio.

En resumen quiero dejar claro que la experiencia de la *serendipia* en la música es prácticamente inevitable si se cumplen las premisas anteriores. Aceptar las “felices coincidencias” al componer conlleva seguramente una ampliación positiva del propio horizonte musical.

Aún así queda la pregunta abierta de cómo se identifica la *serendipia* desde una perspectiva músicoanalítica y si es incluso relevante realizar esta identificación sin que el artista tome parte específicamente al respecto.

Sin embargo, el descubrimiento de características de *serendipia* en las obras es apenas detectable (o, incluso, está completamente ausente), por parte de sus recipientes o de personas ajenas a su creación. Dado que aquel que analiza no puede (ni debe) determinar si la pieza – dicho de forma exagerada – ha sido compuesta de acuerdo con el principio de la *serendipia*, creo que su búsqueda podría parecer irrelevante en materia musicológica o de análisis musical. Tan pronto como el compositor se expresa en este sentido y, así, le brinda al recipiente la posibilidad de investigar su pieza en busca de estas características, llegan a revelarse “pequeños secretos” que pueden ser de gran importancia y, de esta forma, de pronto, se puede contemplar la pieza desde planos novedosos. Es decir, si el compositor no se expresa claramente sobre esto, la interpretación de la *serendipia* y la lectura de estas obras permanecerán desde este ángulo como una vaga conjetura.

Bibliografía

- Bernstein, David W., John Cage's *Music of Changes* and Its Genesis, in *Cage & Consequences*, hrsg. Schröder, Julia H. und Straebel, Volker, S. 67-84. Hofheim: Wolke. 2012.
- Hirsbrunner, Theo, Claude Debussy und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag.1981.
- Jürgen, Arndt, Der Einfluß der javanischen Gamelan-Musik auf Kompositionen von Claude Debussy, in *Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaft; Band 90*. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang. 1993.
- Kartomir, Margaret J., Mendonça, Maria, Enzyklopädie. „Gamelan, South-east Asia: History“, in *The new Grove. Dictionary of Musik and Musicians*, Band 9, hrsg. v. Stanley Sadie, S; John Tirrell. 497– 507. London: Macmillan.2001.
- Merton, Robert King, Barber, Elinor,
<http://web.a.ebscohost.com/ehost/ebookviewer/ebook/bmxLYmtfXzQwODY4OV9fQU41?sid=cdcca705-1a0c-4ae8-af3e-7a9ee18a1558@sessionmgr4007&vid=0&format=EK&clpid=8&rid=0>, consultado el 20.06.2017.
- Pritchett, James, *The Music of John Cage, Music in the twentieth century*. Cambridge [u.a.]: Cambridge Univ. Pr. 1993.
- Shibuya, Masako, *John Cage's Intention, Rationality and Ego: One Clue to Listening to his*

- Music, in *Bulletin, Faculty of Music, Tokyo National University of Fine Arts & Music*, S. 87. Joshimi Kogyo Co.: Tokyo. 1994.
- Solare, Juan María, *Serendipity. Para un instrumento solista. Auszug für Saxophon, Oboe und Geige*. 2007.
- _____, *Entrevista por correo electrónico*. 2016.
- San Lazaro, "La Chimera" in "Serendipity". CD. HopeStreet Recordings: Brunswick. 2014.
- _____, <http://sanlazarocom.au/about/>, consultado el 20.06.2017.
- _____, https://www.deejay.de/San_Lazaro_Serendipity_HS013_Vinyl__14254_2, consultado el 20.06.2017.