

Conferencias

y

escritos

de

JOHN

CAGE

SILENCIO

John Cage

Traducción: Marina Pedraza
Epílogo: Juan Hidalgo


Ediciones **ardora**

Madrid, 2005

El siguiente texto fue pronunciado en forma de charla en una reunión de una sociedad cultural de Seattle organizada por Bonnie Bird en 1937. Fue publicado en el folleto que acompañó a la grabación de George Avakian de un concierto retrospectivo para celebrar los veinticinco años de mi obra que tuvo lugar en el Town Hall de Nueva York, en 1958.

EL FUTURO DE LA MÚSICA: CREDO

CREO QUE LA UTILIZACIÓN DEL RUIDO

Dondequiera que estemos, lo que oímos es en su mayor parte ruido. Cuando lo ignoramos, nos molesta. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante. El sonido de un camión a ochenta kilómetros por hora. Interferencias entre emisoras. Lluvia. Queremos capturar y controlar estos sonidos, utilizarlos no como efectos sonoros sino como instrumentos musicales. Cada estudio cinematográfico tiene su biblioteca de «efectos de sonido» grabados en cinta. Con un fonógrafo de cine es ahora posible controlar la amplitud y frecuencia de cualquiera de estos sonidos, y dotarlos de ritmos que sobrepasan el alcance de nuestra imaginación. Con cuatro fonógrafos de cine, podemos componer e interpretar un cuarteto para motor de explosión, viento, latidos del corazón y corrimiento de tierras.

PARA HACER MÚSICA

Si esta palabra, «música», es sagrada y se reserva para instrumentos de los siglos XVIII y XIX, podemos sustituirla por un término más significativo: organización del sonido.

CONTINUARÁ Y CRECERÁ HASTA

QUE LOGREMOS UNA MÚSICA PRODUCIDA CON LA AYUDA DE INSTRUMENTOS ELÉCTRICOS

La mayoría de los inventores de instrumentos musicales eléctricos han tratado de imitar los instrumentos de los siglos XVIII y XIX, al igual que

los antiguos diseñadores de automóviles copiaban el carruaje. El Novachord y el Solovox son ejemplos de este deseo de imitar el pasado en vez de construir el futuro. Cuando Theremin nos proporcionó un instrumento con posibilidades verdaderamente nuevas, los thereministas hicieron todo lo posible para lograr que el instrumento sonase como otro antiguo, dotándolo de un empalagósimo vibrato, e interpretando en él, con dificultad, obras maestras del pasado. Aunque el instrumento puede producir una amplia variedad de timbres, que se obtienen haciendo girar un dial, los intérpretes actúan como censores, dando al público los sonidos que creen que el público desea. Nos «protegen» de nuevas experiencias sonoras.

La función específica de los instrumentos eléctricos será proporcionar un completo control de la estructura de armónicos de las notas (a diferencia de los ruidos), y hacer que estas notas puedan producirse en cualquier frecuencia, amplitud o duración.

QUE HARÁ POSIBLES A EFECTOS MUSICALES TODOS Y CADA UNO DE LOS SONIDOS QUE PUEDEN SER OÍDOS. LOS MEDIOS FOTOELÉCTRICOS, MAGNÉTICOS Y MECÁNICOS PARA LA PRODUCCIÓN SINTÉTICA DE MÚSICA

Para los compositores es ahora posible hacer música directamente, sin la asistencia de intérpretes intermedios. Cualquier diseño repetido con la suficiente frecuencia en una banda sonora es audible. Doscientos ochenta círculos por segundo en una de estas bandas producirán un sonido, mientras que un retrato de Beethoven repetido cincuenta veces por segundo en una banda sonora se diferenciará no solamente en su tono sino en su timbre.

SERÁN EXPLORADOS. MIENTRAS QUE, EN EL PASADO, LA DISCREPANCIA ESTABA ENTRE DISONANCIA Y CONSONANCIA, EN EL FUTURO INMEDIATO ESTARÁ ENTRE EL RUIDO Y LOS ASÍ LLAMADOS SONIDOS MUSICALES.

LOS ACTUALES MÉTODOS DE ESCRITURA MUSICAL, SOBRE TODO LOS QUE HACEN USO DE LA ARMONÍA Y DE SU REFERENCIA A PASOS CONCRETOS EN EL CAMPO DEL SONIDO, RESULTARÁN INADECUADOS PARA EL COMPOSITOR, QUE SE ENCONTRARÁ FRENTE AL CAMPO COMPLETO DEL SONIDO.

El compositor (organizador del sonido) tendrá frente a él no solamente el campo completo del sonido, sino el campo completo del tiempo. El «fotograma» o fracción de segundo, según la técnica fílmica establecida, pasará probablemente a ser la unidad básica de medida de tiempo. No habrá ningún ritmo fuera del alcance del compositor.

SE DESCUBRIRÁN NUEVOS MÉTODOS, QUE MANTENDRÁN UNA CLARA RELACIÓN CON EL SISTEMA DODECAFÓNICO DE SCHOENBERG

El método de Schönberg asigna a cada material, en un grupo de materiales iguales, su función con respecto al grupo. (La armonía asignaba a cada material, en un grupo de materiales desiguales, su función con respecto al material más importante o fundamental del grupo). El método de Schönberg es análogo a una sociedad en la que el énfasis se pone en el grupo y en la integración del individuo en ese grupo.

Y CON LOS ACTUALES MÉTODOS DE ESCRITURA PARA MÚSICA DE PERCUSIÓN

La música de percusión es una transición contemporánea desde la música influida por el teclado a la música del futuro que dará cabida a todos los sonidos. Cualquiera de estos sonidos es aceptable para el compositor de música de percusión; explora el campo «no musical» del sonido, prohibido por la academia, en la medida en que resulta manualmente posible.

Los métodos de escritura para música de percusión tienen como objetivo la estructura rítmica de una composición. Tan pronto como estos métodos cristalicen en uno o varios métodos aceptados por la mayoría, existirán los medios para improvisaciones en grupo de una música no escrita, pero culturalmente importante. Este fenómeno ya ha tenido lugar en la música oriental y en el hot jazz.

Y CON CUALESQUIERA OTROS MÉTODOS LIBRES DEL CONCEPTO DE UN TONO FUNDAMENTAL

EL PRINCIPIO DE FORMA SERÁ NUESTRA ÚNICA CONEXIÓN CONSTANTE CON EL PASADO. AUNQUE LA GRAN FORMA DEL FU-

ta como silencios, abriendo así las puertas de la música a los sonidos del ambiente. Esta apertura existe en los campos de la escultura y la arquitectura modernas. Las casas de cristal de Mies van der Rohe reflejan lo que les rodea, presentando al ojo imágenes de nubes, de árboles o de hierba, según la situación. Y si miramos las estructuras en alambre del escultor Richard Lippold, es inevitable ver otras cosas, y también personas, si están allí en ese momento, a través de la red de alambres. El espacio y el tiempo vacíos no existen. Siempre hay algo que ver, algo que oír. En realidad, por mucho que intentemos hacer un silencio, no podemos. Para ciertos procedimientos de ingeniería es deseable tener una situación lo más silenciosa posible. Una habitación así se denomina cámara sorda, sus seis paredes hechas de un material especial, un habitáculo sin ecos. Hace unos años entré en una de estas cámaras en la Universidad de Harvard y oí dos sonidos, uno agudo y otro grave. Cuando los describí al ingeniero encargado, me explicó que el agudo era mi sistema nervioso en funcionamiento; el grave, mi sangre circulando. Hasta que muera habrá sonidos. Y éstos continuarán después de mi muerte. No es necesario preocuparse por el futuro de la música.

Pero esta seguridad sólo se alcanza si, en la bifurcación del camino, cuando nos damos cuenta de que los sonidos se producen querámoslo o no, seguimos en la dirección de los no intencionados. Este viaje es psicológico y parece al principio una renuncia a todo lo humano —para un músico, la renuncia a la música—. Este viaje psicológico lleva al mundo de la naturaleza donde, gradualmente o de repente, vemos que humanidad y naturaleza, no separadas, están juntas en este mundo; que no se perdió nada cuando se renunció a todo. De hecho, se ganó todo. En términos musicales, cualquier sonido puede producirse en cualquier combinación y en cualquier continuidad.

Y resulta ser una asombrosa coincidencia que los medios necesarios para producir una música de tan ilimitada variedad estén a nuestro alcance precisamente ahora. Cuando los aliados entraron en Alemania casi al final de la Segunda Guerra Mundial, se descubrió que se habían realizado tales mejoras en la grabación magnética de sonidos que la cinta podía ya usarse para la grabación de música de alta fidelidad. Primero en Francia con el trabajo de Pierre Schaeffer, más tarde aquí en los Estados Unidos, en Alemania, en Italia, en Japón y quizás, aunque yo no lo sepa en otros lugares, la cinta magnética fue utilizada no simplemente para grabar interpretaciones musicales, sino para hacer una nueva música que era posible sólo gra-

cias a ella. Dado un mínimo de dos grabadoras de cinta y una de disco, los siguientes procedimientos son posibles: 1) puede hacerse una sola grabación de cualquier sonido; 2) puede hacerse una regrabación, en el transcurso de la cual, mediante filtros y circuitos, pueden alterarse alguna o todas las características de cualquier sonido grabado; 3) la mezcla electrónica (combinación en un tercer aparato de sonidos emitidos por otros dos) permite la presentación de un número ilimitado de sonidos en combinación; 4) un empalme corriente permite la yuxtaposición de cualquier sonido, y cuando incluye cortes poco convencionales, al igual que la regrabación, produce alteraciones de alguna o de todas las características físicas originales. La situación que estos medios procuran es en esencia un espacio sonoro total, cuyos límites están establecidos solamente por el oído, siendo la posición de un determinado sonido en este espacio el resultado de cinco factores: frecuencia o tono, amplitud o sonoridad, estructura de armónicos, o timbre, duración y morfología (el modo en que el sonido surge, continúa y se apaga). Con la alteración de cualquiera de estos factores, cambia la posición del sonido en el espacio sonoro. Cualquier sonido en cualquier punto de este espacio sonoro total puede moverse y convertirse en sonido en cualquier otro punto. Pero solamente podemos sacar ventaja de estas posibilidades si estamos dispuestos a cambiar radicalmente nuestros hábitos musicales. Es decir, podemos aprovechar la apariencia de imágenes sin transición visible en lugares distantes, otra forma de decir «televisión», si estamos dispuestos a quedarnos en casa en vez de ir al teatro. O podemos volar, si estamos dispuestos a dejar de andar.

Los hábitos musicales incluyen escalas, modos, teorías de contrapunto y armonía, y el estudio de los timbres, solos y en combinación con un número limitado de mecanismos productores de sonido. En términos matemáticos todos ellos se ocupan de intervalos discretos. Se asemeja a caminar —en el caso de las notas— sobre doce piedras para vadear un río. Este cuidadoso caminar paso a paso no es característico de las posibilidades de la cinta magnética, que nos deja ver que la acción o existencia musical puede ocurrir en cualquier punto, o a lo largo de cualquier línea o curva, o de lo que sea, en el espacio sonoro total; que estamos, de hecho, técnicamente equipados para transformar en arte nuestra idea contemporánea de cómo opera la naturaleza.

De nuevo se separan los caminos. Tenemos elección. Si no queremos abandonar nuestros intentos de controlar el sonido, podemos complicar nuestra téc-

nica musical buscando una aproximación a las nuevas posibilidades y conciencias. (Uso la palabra «aproximación» porque una mente calculadora nunca puede llegar a medir la naturaleza). O, como antes, podemos abandonar el deseo de controlar el sonido, limpiar de música nuestra mente, y dedicarnos al descubrimiento de medios para permitir que los sonidos sean ellos mismos, no vehículos para teorías elaboradas por los hombres o expresiones de los sentimientos humanos.

A muchos, este proyecto les parecerá temible, pero si lo examinamos no hay razón para alarmarse. Oír sonidos que son simplemente sonidos hace que la mente teorizadora comience inmediatamente a teorizar, y los encuentros con la naturaleza despiertan constantemente las emociones de los seres humanos. ¿Una montaña no nos produce un involuntario sentimiento de asombro? ¿Unas nutrias en un riachuelo, un sentimiento de alborozo? ¿Una noche en el bosque, un sentimiento de miedo? ¿No es cierto que la lluvia al caer y la niebla al levantarse sugieren el amor que une a la tierra y al cielo? ¿No es repugnante la carne en descomposición? ¿No nos provoca dolor la muerte de un ser querido? ¿Y hay un héroe más grande que la más humilde planta cuando crece? ¿Qué hay más furioso que el destello del relámpago y el sonido del trueno? Estas réplicas a la naturaleza son mías, y no se corresponden necesariamente con las de otro. La emoción se produce en la persona que la siente. Y los sonidos, cuando se les permite ser ellos mismos, no requieren que quienes los oigan lo hagan insensiblemente. La capacidad de respuesta implica lo contrario.

Nueva música: nueva actitud al escuchar. No un intento de comprender algo que se dice, pues si algo se dijera se daría a los sonidos forma de palabras. Simplemente prestar atención a la actividad de los sonidos.

Quienes están relacionados con la composición de música experimental encuentran modos y medios para distanciarse de las actividades de los sonidos que producen. Algunos emplean operaciones de azar, derivadas de fuentes tan antiguas como *El Libro de las Mutaciones* chino, o tan modernas como las tablas de números aleatorios utilizadas por los físicos en sus investigaciones. O, de forma análoga a los tests de Rorschach en psicología, la interpretación de imperfecciones en el papel sobre el que escribimos puede dar lugar a una música libre de nuestra memoria e imaginación. Pueden utilizarse medios geométricos que empleen superposiciones espaciales en discrepancia con la interpretación final en el tiempo.

posible dividir someramente el campo completo de posibilidades e indicar el número concreto de sonidos que se encuentran dentro de estas divisiones, pero se deja elegir al intérprete o montador. En este último caso, el compositor es como el fabricante de una cámara que permite que otro haga la fotografía.

Tanto si utilizamos cinta como si escribimos para instrumentos convencionales, el panorama musical actual ha sufrido un cambio con respecto a la época en la que se creó la cinta. Tampoco esto debe causar alarma, pues el hecho de que nazca algo nuevo no priva a lo ya existente del lugar que le corresponde. Cada cosa tiene su sitio, y nunca desplaza del suyo a otra; y cuantas más cosas haya, como dije antes, mucho mejor.

Pero debemos mencionar varios efectos de la cinta sobre la música experimental. Puesto que un número determinado de pulgadas de cinta corresponde a otros tantos segundos de tiempo, cada vez es más frecuente que la notación esté en el espacio, y no en símbolos de negra, corchea, semicorchea, etc. De ese modo, la aparición de una nota en una página corresponderá a cuando debe ocurrir en el tiempo. Se usa un cronómetro para facilitar una interpretación; y el ritmo resultante es muy diferente al de los cascos de un caballo y otros ritmos regulares.

También ha resultado imposible alcanzar una sincronización perfecta con el uso de varias cintas diferentes. Este hecho ha llevado a algunos a la fabricación de cintas de pistas múltiples y aparatos con su correspondiente número de cabezales; mientras, otros —los que han aceptado los sonidos no deliberados— se dan cuenta ahora de que la partitura, el requerimiento de que varias partes se toquen en una determinada unidad, no es una representación exacta de cómo son las cosas. Ahora componen partes, pero no partituras completas, y las partes pueden combinarse de manera inimaginable. Esto significa que cada interpretación de estas obras musicales es única, tan interesante para su compositor como para los que escuchan. Es fácil ver de nuevo el paralelismo con la naturaleza, pues incluso entre las hojas del mismo árbol no hay dos exactamente iguales. El equivalente artístico es la escultura con partes que se mueven, el móvil.

Ni que decir tiene que las disonancias y los ruidos son bienvenidos en esta nueva música. Como también el acorde de séptima dominante si por casualidad hace acto de presencia.

Los ensayos han mostrado que esta nueva música, ya sea para cinta o para instrumentos, se oye más claramente cuando los diversos altavoces o intérpretes están separados en el espacio en vez de estar colocados muy juntos. Pues esta música no se ocupa de lo que normalmente entendemos por armonía, donde la cualidad armónica resulta de una mezcla de varios elementos. Aquí nos ocupamos de la coexistencia de lo dispar, y los puntos centrales donde tiene lugar la fusión son muchos: los oídos de los oyentes dondequiera que estén. Esta disarmonía, parafraseando la afirmación de Bergson sobre el desorden, es simplemente una armonía a la que muchos no están acostumbrados.

¿Hacia dónde nos dirigimos desde aquí? Hacia el teatro. Ese arte se asemeja a la naturaleza más que la música. Tenemos ojos además de oídos, y es nuestro deber usarlos mientras estemos vivos.

¿Y cuál es el propósito de escribir música? Uno es, por supuesto, no ocuparse de propósitos, sino de sonidos. O quizás la respuesta debe darse en forma de paradoja: una falta de propósito intencionada o un juego sin propósito. El juego, sin embargo, es una afirmación de vida —no un intento de extraer orden del caos, ni de sugerir mejoras en la creación, sino simplemente un modo de despertar a la vida misma que vivimos, que es maravillosa una vez que apartamos nuestra mente y nuestros deseos de su camino y la dejamos actuar por sí sola.

.....

o Xenia y yo fuimos a Nueva York desde Chicago, llegamos a la estación de autobuses con unos centavos. Esperábamos quedarnos durante una temporada con Peggy Guggenheim y Max Ernst, conocido a Max Ernst en Chicago, y él nos había dicho: «Cuando visiteis Nueva York, venid y que nosotros. Tenemos una casa muy grande en el East River». Me fui a la cabina telefónica de la estación moneda de cinco centavos y marqué. Max Ernst respondió. No reconoció mi voz. Finalmente ¿sed?» Le contesté: «Sí». Él replicó: «Bueno, vengan mañana a tomar un cóctel». Volví a donde él me contó lo que había sucedido. Ella me dijo: «Llama otra vez. Tenemos mucho que ganar y nada. Lo hice. Él me contestó: «¡Oh!, eres tú. Hemos estado semanas esperándoos. Vuestra habitación preparada. Venid en seguida».

... inventor. En 1912 su submarino alcanzó el récord del mundo de permanencia bajo el agua. Trabajaba con un motor de gasolina, dejaba burbujas en la superficie, por lo que no se usó durante la Guerra Mundial. Papá dice que su mejor trabajo lo hacía cuando estaba profundamente dormido. Papá dice que la forma de tener ideas es hacer algo aburrido. Por ejemplo, escribir una manera que el proceso de composición resulte tedioso induce a la producción de ideas. Pero eso no es en nuestra cabeza como si de pájaros se tratase. ¿Es eso lo que papá quería decir?

Este artículo, aquí titulado Música experimental, apareció primero en la revista The Score and I. M. A. Magazine, Londres, número de junio 1955. La inclusión de un diálogo entre un maestro intransigente y un alumno poco preparado, y la adición de la palabra «doctrina» al título original, son referencias a la Doctrina de la Mente Universal de Huang-Po.

MÚSICA EXPERIMENTAL: DOCTRINA

A veces los compositores ponen objeciones al uso del término *experimental* para describir sus obras, pues dicen que todo experimento llevado a cabo precede los pasos que finalmente se dan con determinación, y que esta determinación significa saber, tener a la vista, en realidad, un particular, aunque poco convencional, orden de los elementos utilizados. Estas objeciones están claramente justificadas, pero sólo cuando, como sucede con los ejemplos contemporáneos de música serial, se trata de hacer algo sobre cuyas fronteras, estructura y enunciado se centra la atención. Sin embargo, cuando se presta atención a la observación y audición de muchas cosas a la vez, incluso de aquéllas que forman parte del ambiente —convirtiéndose, pues, en algo inclusivo en vez de excluyente—, no puede surgir (somos turistas) la cuestión de la elaboración, en el sentido de formar estructuras comprensibles, y aquí la palabra «experimental» es apta, siempre que se entienda no como la descripción de un acto que luego será juzgado en términos de éxito o fracaso, sino simplemente como un acto cuyo resultado es desconocido. ¿Qué ha sido determinado?

Cuando, tras convencernos, en nuestra ignorancia, de que el sonido tiene como claro y definido opuesto el silencio, de que la duración es la única característica del sonido que puede medirse en términos de silencio, y de que por tanto cualquier estructura válida que contenga sonidos y silencios debería basarse, no como es tradicional en Occidente, en la frecuencia, sino justamente en la duración, entramos en una cámara sorda, tan silenciosa como es tecnológicamente posible en 1951, para descubrir que oímos dos sonidos que producimos involuntariamente (el funcionamiento sistemático de los nervios, la circulación de la sangre) la situación en la que claramente estamos no es objetiva (sonido-silencio),

sino bastante subjetiva (solamente sonidos), unos voluntarios y otros (normalmente llamados silencios) involuntarios. Si, en este punto, decimos: «¡Sí! Yo no discrimino entre intención y no intención», la dicotomía, sujeto-objeto, arte-vida etc., desaparece; se ha efectuado una identificación con el material, y las acciones son entonces adecuadas a su naturaleza, por ejemplo:

Un sonido no se considera a sí mismo como pensamiento, como obligación, como necesitado de otro sonido para su dilucidación, como etc.; no tiene tiempo para ninguna consideración —está ocupado con el ejercicio de sus características: antes de morir debe haber dejado claras su frecuencia, su volumen, su duración, su estructura de armónicos, la morfología exacta de todo ello y de sí mismo.

Urgente, único, ignorante de la historia y de la teoría, más allá de la imaginación, centro de una esfera sin superficie, su realización está libre de obstáculos, enérgicamente difundida. No podemos escapar a su acción. No existe como uno entre una serie de pasos diferentes, sino como transmisión en todas las direcciones desde el centro del campo. Es inextricablemente sincrónico con todos los demás sonidos, no-sonidos, que más tarde, cuando son percibidos por un aparato que no es el oído, operan del mismo modo.

Un sonido no consume nada; sin él la vida no sobrepasaría el instante.

La acción relevante es teatral (la música [separación imaginaria entre el oído y los demás sentidos] no existe), global e intencionadamente sin sentido. El teatro surge constantemente para seguir surgiendo; cada ser humano está en el punto óptimo de recepción. La respuesta adecuada (levantarnos por la mañana y descubrir que nos hemos convertido en músicos) (acción, arte) consiste de darse con un número cualquiera (incluyendo ninguno [ninguno y número como silencio y música, son irreales] de sonidos. El mínimo automático (ver el anterior) es dos.

¿Están ustedes sordos (por naturaleza, por decisión propia o deseo) o pueden oír (oídos externos, tímpanos, laberintos en perfecto orden)?

Más allá de éstos (los oídos), está el poder de discernir, que, entre otras acciones confusas, separa débilmente (abstracción), se establece inútilmente para no sufrir alteración alguna (la «obra»), y protege torpemente de ser interrumpido (museo, sala de conciertos) aquello que surge, elástico, espontáneo, útil de nuevo con un más allá de ese poder que es fluido (entra o sale), pleno (busca de aparecer dónde, cuándo, cómo sea [rosa, uña, constelación, 485,73482...], relacionados por segundo, trozo de cuerda), relacionado (eres tú mismo en la forma de

has tomado en ese momento), críptico (nunca podrás dar un informe satisfactorio, ni siquiera a ti mismo, de lo que ha sucedido).

En vista, pues, de una totalidad de posibilidades, ninguna acción conocida es apropiada, puesto que el carácter del conocimiento sobre el que actuamos prohíbe prácticamente cualquier eventualidad. Desde un punto de vista realista, tal acción, aunque cautelosa, optimista y generalmente cerrada, es inadecuada. Una acción *experimental*, generada por una mente tan vacía como lo estaba antes de haberla concebido, y por lo tanto abierta a cualquier posibilidad, es, por otra parte, práctica. No se mueve en términos de aproximaciones y errores, como debe hacerlo por naturaleza una acción bien «fundamentada», ya que antes no se habían establecido imágenes mentales de lo que ocurriría; ve las cosas directamente como son: no permanentemente implicadas en un infinito juego de interpretaciones. Música experimental—

PREGUNTA: —en los EE UU, si no le importa. Sea más específico. ¿Qué tiene que decir sobre el ritmo? Admitamos que ya no es una cuestión de motivo, repetición y variación.

RESPUESTA: No es necesario admitir tal cosa. Los motivos, repeticiones y variaciones surgirán y desaparecerán. Sin embargo, el ritmo consiste en duraciones de cualquier longitud que coexisten en cualquier estado de sucesión y sincronización. Esta última es más viva, más imprevisiblemente cambiante, cuando las partes no están fijadas en una partitura, sino que son independientes, de modo que no haya dos interpretaciones con las mismas duraciones como resultado. La primera, la sucesión, resulta más viva cuando (como en las *Intersections* de Morton Feldman) no está prefijada, sino presentada en forma de situación, con las entradas en cualquier punto de un periodo determinado de tiempo. —La notación de duraciones está en el espacio, leída como correspondiente al tiempo, sin necesidad de lectura en el caso de la cinta magnética.

PREGUNTA: ¿Y qué sucede con varios intérpretes a la vez, una orquesta?

RESPUESTA: ¿Insiste en que estén juntos? Entonces use, como sugiere Earle Brown, una imagen móvil de la partitura, visible para todos, una línea vertical estática como coordinador, pasada la cual la notación oscila. Si no tiene en mente una unidad precisa, están los cronómetros. Utilícelos.

PREGUNTA: He observado que escribe unas duraciones que están más allá de la posibilidad de interpretación.

RESPUESTA: Componer es una cosa; interpretar, otra; escuchar, una tercera. ¿Qué tienen que ver entre sí?

* * *

PREGUNTA: ¿Y qué puede decirme sobre las notas?

RESPUESTA: Es cierto. La música sube y baja continuamente, pero ya no lo hace sólo en esos peldaños, cinco, siete, hasta doce, o en los cuartos de tono. Los tonos no son una cuestión de gusto y disgusto (ya he hablado sobre el diagrama que Schillingler había desplegado sobre la pared, cerca del techo: todas las escalas, orientales y occidentales, que habían sido de uso general, cada una marcada con un color, ninguna idéntica, una de ellas negra, esta última tal como hubiera sido caso de estar físicamente basada en la serie de armónicos), excepto para músicos rutinarios ante los hábitos, ¿qué hacer? La cinta magnética nos abre la puerta si no la cerramos inmediatamente con la invención de un *phonogène*, o bien si la usamos para invocar o extender las posibilidades musicales conocidas. Introduce lo desconocido con tanta claridad que cualquiera tiene la oportunidad de que sus hábitos se desvanezcan como el humo. —El piano preparado es también útil para este propósito, especialmente en sus formas recientes en las que, a través de alteraciones durante una interpretación, la situación de las escalas que de otro modo habría sido estática se hace cambiante—. Los instrumentos de cuerda (no los músicos que los tocan) son muy instructivos, al igual que las voces; y sentarse tranquilamente en cualquier sitio (forma de operar estereofónica, con múltiples altavoces en la producción diaria de sonidos y ruidos) escuchando...

PREGUNTA: Creo que Feldman divide todos los tonos en agudo, medio y grave, y simplemente indica cuántos, en un registro determinado, han de tocarse, dejando la elección a cargo del intérprete.

RESPUESTA: Correcto. Es lo que solía hacer; hace tiempo que no lo veo. También es esencial recordar su notación de vibraciones subsónicas (*Magical Inter section No. 1*).

PREGUNTA: ¿Quiere decir que no se pueden observar divisiones del «marco» del «marco»?

RESPUESTA: Al contrario, hay que prestar atención a todo.

* * *

PREGUNTA: ¿Y el timbre?

RESPUESTA: No perder el tiempo divagando. ¿Qué es lo que viene después? ¿Ir adelante «a través de numerosas situaciones de riesgo». ¿Ha escuchado alguna vez a una orquesta sinfónica?

* * *

PREGUNTA: ¿La dinámica?

RESPUESTA: Es resultado de lo que sucede activamente (físicamente, mecánicamente, electrónicamente) al producirse un sonido. No la encontraremos en los libros. Tome nota. En cuanto a lo demasiado fuerte: «siga las líneas generales de la vida cristiana».

PREGUNTA: Le he preguntado sobre las distintas características de un sonido; ¿cómo es posible producir una continuidad, como creo que es su intención, sin intención? No memoria, psicología—

RESPUESTA: «—nunca más».

PREGUNTA: ¿Cómo?

RESPUESTA: Christian Wolff introdujo acciones espaciales en su proceso compositivo en discrepancia con las acciones temporales consecuentemente interpretadas. Earle Brown concibió un procedimiento compositivo en el cual los acontecimientos, siguiendo tablas de números aleatorios, están escritos fuera de secuencia, posiblemente en cualquier lugar dentro de un tiempo total ahora y posiblemente en cualquier otro lugar dentro del mismo tiempo total después. Yo mismo utilizo operaciones aleatorias, algunas derivadas del *I-Ching*, otras de la observación de las imperfecciones en el papel sobre el cual escribo en ese momento. Su respuesta: no pensándolo.

PREGUNTA: ¿Es esto atemático?

RESPUESTA: ¿Quién ha hablado de temas? No es cuestión de tener algo que decir.

PREGUNTA: ¿Cuál es pues el propósito de esta música «experimental»?

RESPUESTA: No hay propósitos. Hay sonidos.

PREGUNTA: ¿Por qué preocuparse si, como ha señalado, los sonidos ocurren continuamente, tanto si los producimos como si no?

RESPUESTA: ¿Qué ha dicho? Aún estoy—

PREGUNTA: Quiero decir —Pero ¿es esto música?

RESPUESTA: ¡Ah!, después de todo le gustan los sonidos cuando están hechos de vocales y consonantes. Es usted corto de entendederas, pues nunca ha utilizado el cerebro. ¿Necesita que yo o que alguien le ayude? ¿Por qué no se da cuenta como yo de que no se logra nada escribiendo, interpretando o escuchando música? De otro modo, sordo como una tapia, nunca será capaz de oír nada, ni siquiera lo que está al alcance del oído.

PREGUNTA: Pero, en serio, si esto es música, yo podría escribir tan bien como usted.

RESPUESTA: ¿He dicho algo que pueda hacerle pensar que considero que sea usted estúpido?

Este artículo apareció por primera vez en el número de marzo de 1949 de *The Tiger's Eye*, una revista editada por Ruth y John Stephan, de Bleecker Street, en Nueva York. Fue traducido al francés por Frederick Goldbeck, quien cambió el título por *Raison d'être* de la musique moderne. Fue publicado más tarde en *Contrepoints* (París) ese mismo año.

ORES DE LA MÚSICA MODERNA

ve la música

La música es edificante, pues de vez en cuando pone el alma en funcionamiento. El alma es la congregadora de los elementos dispares (Maestro Eckhart), y su labor nos llena de paz y amor.

25

En música, la estructura es su divisibilidad en partes sucesivas, desde frases a secciones largas. La forma es contenido, continuidad. El método es el modo de controlar la continuidad nota por nota. El material de la música es sonido y silencio. Integrar estos elementos es componer.

La estructura está completamente controlada por la mente. Ambas se deleitan en la precisión, la claridad y la observancia de las reglas. Mientras que la forma solamente quiere libertad para existir. Pertenece al corazón; y la ley que observa, si se somete a alguna ley, nunca ha sido ni será escrita.¹ El método puede ser planeado o improvisado (no hay diferencia: en un caso, el énfasis se desplaza hacia el pensamiento, en el otro hacia el sentimiento; una pieza para radios como instrumentos abandonaría la cuestión del método en favor del accidente). Asimismo, podemos controlar o no el material, según deseemos. Normalmente, la elección de sonidos viene determinada por lo que es agradable y atractivo al oído, pues deleitarse en dar o recibir dolor es un indicio de enfermedad.

lo

La actividad que involucra en un solo proceso a muchas otras, dirigiéndolas incluso cuando algunas parezcan oponerse, hacia la unidad, contribuye a un buen estilo de vida.

sas se complican

Cuando le preguntaron por qué, si Dios era bueno, existía el mal en el mundo, Sri Aurobindo dijo: *Para complicar las cosas.*

Cualquier intento de excluir lo «irracional» es irracional. Cualquier estrategia de composición que sea «complicada» es en extremo irracional.

El aspecto de la composición que puede discutirse debidamente con la seguridad de que se llegará a un acuerdo es la estructura, pues carece de misterio. Es aquí donde el análisis resulta apropiado.

Las escuelas enseñan a elaborar estructuras mediante la armonía clásica. Fuera de las escuelas, sin embargo (ej. Satie y Webern), reaparece un método estructural diferente y correcto², basado en longitudes de tiempo.^{3,4}

En Oriente, la estructura armónica es tradicionalmente desconocida, como lo era entre nosotros en la cultura prerrenacentista. La estructura armónica es un reciente fenómeno occidental, que se encuentra en proceso de desintegración desde el pasado siglo.⁵

La atonalidad⁶ ha llegado

La desintegración de la estructura armónica es comúnmente conocida como atonalidad. Lo que esto quiere decir es que dos elementos necesarios en esta estructura —la cadencia y los medios de modulación— ya no tienen interés. Se han vuelto cada vez más ambiguos, cuando su propia existencia como elementos estructurales demanda claridad (unidad de referencia). La atonalidad es simplemente el mantenimiento de una situación tonal ambigua. Es la negación de la armonía como método estructural. El problema del compositor en un mundo musical en tal estado es proporcionar otros métodos estructurales,⁷ al igual que en una ciudad bombardeada se da la oportunidad de construir de nuevo.⁸ De este modo nos infundimos coraje y sentido de la necesidad.

¹ El sonido tiene cuatro características: altura, timbre, intensidad y duración. El opuesto y necesario coexistente del sonido es el silencio. De esas cuatro características, sólo la duración tiene que ver tanto con el sonido como con el silencio. Por tanto, una estructura basada en duraciones (rítmicas: frase, longitudes temporales) es correcta (se corresponde con la naturaleza del material), mientras que la estructura armónica es incorrecta (derivada de la graduación tonal que no tiene sentido en el silencio).

² Esto nunca desapareció del jazz y de la música folk. Por otra parte, tampoco se llegó a desarrollar en ellas, pues son especies no cultivadas, que crecen mejor si se las deja silvestres.

³ El *tala* está basado en la pulsación, estructura rítmica occidental en fraseología.

⁴ Para una prueba interesante y detallada de esto, ver el libro de Casella sobre la cadencia.

⁵ El vocablo «atonalidad» no tiene sentido. Schönberg lo sustituye por «pantonalidad», Lou Harrison (en mi opinión y experiencia el término preferible) por «prototonalidad». Esta última palabra sugiere lo que en realidad sucede: una grande original y natural, «proto» a esa situación en particular, está presente incluso en una multiplicidad aleatoria de notas (mejor, sonidos [para incluir los ruidos]). La composición elemental consiste en descubrir el terreno de los sonidos empleados, y entonces dar rienda suelta a la vida en la tierra y en el aire.

⁶ Ni Schönberg ni Stravinski lo hicieron. La serie dodecafónica no ofrece medios estructurales; es un método, un control, sino de las partes, grandes y pequeñas, de una composición, sino solamente del procedimiento mínimo, nota por nota. Usurpa el lugar del contrapunto, que, como Carl Ruggles, Lou Harrison y Merton Brown han mostrado, es perfectamente capaz de funcionar en una situación cromática. El neoclasicismo, al volver al pasado, al negarse a reconocer la necesidad contemporánea de otra estructura, da a la armonía estructural una nueva apariencia. Ello la priva automáticamente del sentido de aventura, esencial para la acción creativa.

⁷ La serie dodecafónica ofrece ladrillos, pero no planos. Los neoclásicos aconsejan construir de la misma manera que los clásicos, pero con una fachada moderna.

tro Eckhart)

ero debemos alcanzar esta naturalidad mediante el conocimiento transformado. La ignorancia no procede de una falta de conocimiento; más bien, desde el conocimiento podemos alcanzar esta ignorancia. Entonces estaremos informados por la inconsciencia divina y así nuestra ignorancia estará ennoblecida y adornada por el conocimiento sobrenatural. Gracias a este hecho alcanzamos la perfección por lo que nos sucede más que por lo que hacemos».

cosa no significa nada.

Lo que es exactamente eso, requiere resurrección.

El trabajo del artista consiste en perfeccionar su trabajo de manera que pueda ser atractivamente

una pieza de música que interpretarla, mejor interpretarla que escucharla, mejor escucharla que incorrecto de ella como medio de distracción, entretenimiento o adquisición de «cultura».

Para cualquier medio para evitar ser un genio, todos los medios para convertirse en uno.

«Entrapunto? El alma misma es tan simple que no puede tener más de una idea sobre algo y una persona no puede ser más que singular en su atención». (Eckhart)

La responsabilidad estructural, la armonía se convierte en un elemento formal (sirve a la expresión).

Como a nosotros mismos o a otros, debemos tener cuidado de imitar la estructura, no la forma. Los materiales estructurales y métodos estructurales, no los materiales formales y métodos formales, no sueños; así permaneceremos «inocentes y libres para recibir de nuevo en cada momento celestial». (Eckhart)

En una disciplina, el corazón pasa rápidamente del miedo al amor.

«Para crear una estructura por medio del ritmo, es necesario decidir qué es el ritmo.

Esta podría ser una decisión difícil de tomar si la preocupación fuese formal (expresiva) o relacionada con el método (procedimiento punto por punto); pero ya que la preocupación es estructural (relacionada con la divisibilidad de una composición en partes grandes y pequeñas), la decisión se alcanza fácilmente: en el caso de la estructura, el ritmo no es otra cosa que las relaciones entre las longitudes de tiempo. Entonces, cuestiones tales como los acentos a tiempo o fuera de éste, recurrentes regularmente o no, pulsación con o sin acento, constante o no, duraciones concebidas

medida es literalmente medida —nada más, por ejemplo, que la pulgada de una regla—, permitiendo así cualquier duración, cualquier relación de amplitud (compás, acento), cualquier silencio.

Afirmación

según el motivo (estáticas o variables), son asuntos de uso formal (expresivo), o, si lo pensamos bien, para ser considerados como material (en su aspecto «textural») o como método útil. En el caso de un año, la estructura rítmica es una cuestión de estaciones, meses, semanas y días. Otras longitudes temporales, como lo que dura un incendio o la interpretación de una pieza de música, ocurren accidental o libremente sin el reconocimiento explícito de un orden que lo abarque todo, pero, sin embargo, necesariamente dentro de ese orden. Las coincidencias de estos sucesos libres con puntos de tiempo estructurales tienen un carácter especialmente luminoso, porque la naturaleza paradójica de la verdad se hace en esos momentos evidente. Las cesuras, por otra parte, son expresión de la independencia (accidental o deseada) de la libertad con respecto a la ley, de la ley con respecto a la libertad.

Cualquier sonido de cualquier timbre y graduación tonal (conocido o desconocido, definido o indefinido), cualquiera que sea su contexto, simple o múltiple, es natural y concebible dentro de una estructura rítmica que igualmente acepta el silencio. Tal afirmación se parece mucho a las encontradas en las especificaciones de patentes para medios musicales tecnológicos, así como en artículos sobre los mismos (ver primeros números de *Modern Music* y *Journal of the Acoustical Society of America*). Desde diferentes puntos de partida, hacia metas posiblemente distintas, los tecnólogos y los artistas (al parecer por accidente) se encuentran en una intersección de sus caminos, tomando conciencia de lo que de otro modo sería incognoscible (conjunción de lo interior y lo exterior), imaginando vivamente un logro común en el mundo y en la quietud del interior de cada ser.

Por ejemplo:

Igual que un arte como la pintura con arena (arte para el momento-ahora¹⁰ en vez de para la civilización museística de la posteridad) se convierte en un punto de vista aceptado, los audaces trabajadores del campo de la música sintética (ej. Norman McLaren) encuentran que por razones prácticas y económicas trabajar con cables magnéticos (cualquier música así compuesta puede rápida y fácilmente borrarse, eliminarse) es preferible a trabajar con cinta.¹¹ El uso de medios tecnoló-

¹⁰ Esta es la verdadera naturaleza de la danza, de la música o de cualquier otro arte que requiera la interpretación (por esta razón, se usa el término «pintura con arena»: hay una tendencia tanto en pintura (pigmentos permanentes), como en poesía (impresión, encuadernación) a encontrar seguridad en la corporeidad de una obra, y así pasar por alto (y poner obstáculos casi insuperables en su camino) el éxtasis instantáneo.

¹¹ Veinticuatro o *n* fotogramas por segundo son el «lienzo» sobre el que se escribe esta música: de ese modo, el propio material demuestra claramente la necesidad de estructura temporal (rítmica). Con medios magnéticos, estamos liberados de los fotogramas del medio filmico, pero el principio de estructura rítmica debería permanecer igual que en geometría: permanece un teorema más elemental como premisa para hacer posible la obtención de otros más avanzados.

icos¹² requiere la estrecha colaboración anónima de una serie de trabajadores. Es-
amos a punto de entrar en una situación cultural¹³ sin haber hecho un esfuerzo
special para ello¹⁴ (si no mencionamos las quejas).

La senda de la música en-el-corazón conduce al conocimiento de uno mismo
a través del sacrificio, y su camino en-el-mundo lleva también a ser desinteresado.
do.¹⁵ Puede que las alturas que ahora solamente alcanzan unos pocos individuos
en momentos especiales estén pronto densamente pobladas.

er como un recién nacido, no saber nada, absolutamente nada sobre Europa». (Paul Klee)
nuevas salas de conciertos: las salas de cine (desocupadas por los aficionados a la televisión, y dema-
para un Hollywood cuya única alternativa es la «seriedad».)
se la pintura literalmente (efectivamente) realista —(éste es el siglo veinte) vista desde arriba, la tierra,
una composición de orden sobreimpuesta a lo «espontáneo» (Cumings) o esto último permitiendo
lesde arriba, tan juntos, los opuestos se funden) (solamente tenemos que volar [autopistas y topografía,
ord] para saberlo) —, alcanzará automáticamente el mismo punto (paso a paso) al que llegó el alma.
una padres-madres-héroes-santos de orden mitológico, opera solamente cuando encuentra aquiescencia
d *the Corpse*, de Heinrich Zimmer, publicado por Joseph Campbell).

.....
ngenheim, Santomaso y yo estábamos en un restaurante de Venecia. Solamente había otras dos personas
misma sala y no conversaban. Empecé a contar cómo había cambiado mi opinión con respecto a los ita-
nceses. Dije que hacía años había preferido a los franceses por su inteligencia y que encontraba a los ita-
; pero poco atractivos intelectualmente; que recientemente, sin embargo, encontraba a los franceses fríos
os de libertad de mente, mientras que los italianos parecían cálidos y sorprendentes. Entonces se me ocu-
ja de la sala podía ser francesa. Los llamé y les dije: «¿Son franceses?» La señora contestó: «Lo somos, pero
tamente de acuerdo con usted».

Lippold llamó y dijo: «¿Quieres venir a cenar y traerte el *I-Ching*?» Contesté que lo haría. Resultó que ha-
carta al Metropolitan proponiendo que le encargaran *The Sun* por una cierta cantidad. Esta carta hablaba
a de su arte, y por ello dudaba si debía enviarla, no queriendo parecer presuntuoso. Usando el oráculo de
onsultamos el *I-Ching*. Mencionó una carta. Se aconsejó enviarla. Se prometió éxito, pero se mencionó la
pacencia. Unas semanas más tarde Richard Lippold me llamó para contarme que su propuesta había sido
ue sin compromiso, y que eso debería dejar claro para mí, como para él, qué pensar del *I-Ching*. Paso un
opolitan Muscum encargó finalmente *The Sun*. Richard Lippold y yo no estamos aún de acuerdo en el asunto
aciones de azar.

stión de las notas sensibles se me ocurrió en una clase sobre composición experimental que di en la New
«No pueden estar hablando de semitonos ascendentes en música diatónica. ¿No es cierto que se deduce que
a conduce a la que sigue? Pero la situación es más compleja, pues las cosas también van hacia atrás en el
tampoco da una imagen que se corresponda con la realidad. Pues, se dice, la iluminación de Buda penetra
cciones hasta todos y cada uno de los puntos en el espacio y en el tiempo.

El siguiente artículo fue escrito a petición del Dr. Wolfgang Steinecke, director de la
Internationale Ferienkürse für Neue Musik en Darmstadt. La traducción alemana a
cargo de Heinz Klaus Metzger fue publicada en el número de 1959 de *Darmstädter*
Beiträge. La declaración de Christian Wolff citada aquí es de su artículo «New and
Electronic Music», copyright de Audience Press, 1958, reproducido con permiso de
Audience, Volumen V, Número 3, Verano 1958.

HISTORIA DE LA MÚSICA EXPERIMENTAL EN LOS ESTADOS UNIDOS

Una vez que David Teitaro Suzuki daba una conferencia en Columbia University
mencionó el nombre de un monje chino que figuraba en la historia del budismo
de su país. Suzuki dijo: «Vivió en el siglo nueve o diez». Añadió, tras una pausa: «O
en el once, o en el doce, o en el trece o en el catorce».

Por las mismas fechas, Willem de Kooning, el pintor neoyorquino, dio una
conferencia en la Art Alliance de Filadelfia. Después hubo un debate: preguntas y
respuestas. Alguien preguntó a de Kooning quiénes eran los pintores del pasado
que más habían influido en él. De Kooning dijo: «El pasado no me influye; yo in-
fluyo en él».

Hace poco más de diez años actué como editor musical de una revista lla-
mada *Possibilitities*. Solamente apareció un número. Sin embargo: en él, cuatro
compositores estadounidenses (Virgil Thomson, Edgard Varèse, Ben Weber y Ale-
xei Haieff) contestaban preguntas que otros veinte compositores les formulaban.
Mi pregunta a Varèse tenía que ver con sus ideas sobre el futuro de la música. Su
respuesta fue que ni el pasado ni el futuro le interesaban; que su preocupación era
el presente.

Una vez preguntaron a Sri Ramakrisna: «¿Por qué, si Dios es bueno, existe el
mal en el mundo?» Contestó: «Para complicar las cosas». Hoy día, en el campo de
la música, oímos a menudo que todo es posible; (por ejemplo) que con medios
electrónicos podemos emplear cualquier sonido (cualquier frecuencia, cualquier
amplitud, cualquier timbre, cualquier duración); que las posibilidades no tienen lí-

mite. Hoy en día esto es técnica y teóricamente posible, pero en términos prácticos sentimos a menudo que es imposible sólo por la simple ausencia de herramientas mecánicas que, sin embargo, podrían darnos proporcionadas si la sociedad considerara que el progreso musical es una necesidad urgente. Debussy dijo hace ya algún tiempo: «Cualquier sonido en cualquier combinación y en cualquier sucesión podrá usarse libremente de ahora en adelante en una continuidad musical». Parafraseando la pregunta formulada a Sri Ramakrishna y la respuesta que dio, yo preguntaría: «¿Por qué, si todo es posible, nos preocupamos por la historia (en otras palabras, por un sentido de lo que es necesario hacer en un momento dado)?» Y contestaría: «Para complicar las cosas». Así pues, según esta opinión, todas aquellas interpenetraciones que a simple vista parecen obra del diablo —la historia, por ejemplo, si hablamos de música experimental— deben defenderse. No hacemos un experimento cualquiera, sino que hacemos lo que debe hacerse. Con esto quiero decir que con nuestras acciones no buscamos ganar dinero, pero hacemos lo que hay que hacer; con nuestras acciones no buscamos alcanzar la fama (el éxito), pero hacemos lo que debemos; con nuestras acciones no buscamos proporcionar placer a los sentidos (la belleza), pero hacemos lo que tenemos que hacer; con nuestras acciones no buscamos el establecimiento de una escuela (la verdad), pero hacemos lo que es necesario hacer. Hacemos otra cosa. ¿Qué cosa?

En un artículo titulado «Música nueva y electrónica», Christian Wolff dice: «¿Qué es, o qué parece ser, nuevo en esta música? Encontramos una preocupación por cierto tipo de objetividad casi anónima —el sonido se hace valer—. La "música" es una resultante que existe solamente en los sonidos que escuchamos, que no recibe impulsos de expresiones de identidad o personalidad. Es indiferente en cuanto al motivo, sin origen en ninguna psicología, ni en intenciones dramáticas, ni en propósitos pictóricos o literarios. Por consiguiente, para al menos algunos de estos compositores el objetivo final es estar libre del arte y del gusto. Pero esta necesidad no hace que su trabajo sea "abstracto", pues al final no se niega nada. Es simplemente que la expresión personal, el drama, la psicología y ese tipo de cosas no forman parte del cálculo inicial del compositor: son, todo lo más, gratuitos. «El procedimiento de composición tiende a ser radical, yendo directamente a los sonidos y sus características, al modo en que se producen y la notación utilizada».

«El sonido se hace valer». ¿Qué significa? Para empezar, significa que los ruidos son tan útiles para la nueva música como los llamados sonidos musicales, por la simple razón de que son sonidos. Esta decisión altera la visión de la historia

por lo que ya no nos preocupa la tonalidad o atonalidad, Schönberg o Stravinski (las doce notas expresadas como siete más cinco), la consonancia o la disonancia, sino más bien Edgard Varèse, que abrió el uso del ruido a la música del siglo veinte. Pero está claro que hay que descubrir caminos que permitan que los ruidos y sonidos sean ruidos y sonidos, no exponentes supeditados a la imaginación de Varèse.

¿Qué otra cosa hizo Varèse que sea relevante para las necesidades actuales? Fue el primero que escribió directamente para los instrumentos, abandonando la práctica de escribir un apunte para piano y orquestrarlo después. Lo que es innecesario en Varèse (desde el actual punto de vista de necesidad) son todos sus manierismos, entre los que destacan dos que representan una especie de firma (la nota repetida que se parece a una transmisión telegráfica y la cadencia de un sonido sostenido en crescendo hasta su máxima amplitud). Hacen difícil escuchar los sonidos tal como son, pues atraen la atención hacia Varèse y su imaginación.

¿Cuál es la naturaleza de una acción experimental? Es simplemente una acción cuyo resultado no está previsto. Es pues muy útil el haber decidido que los sonidos han de hacerse valer, en vez de ser explotados para expresar sentimientos o ideas de orden. Entre estas acciones cuyos resultados no están previstos, son útiles las que resultan de operaciones aleatorias. Sin embargo, ahora me parece que componer de manera que lo que hagamos sea indeterminado de cara a su interpretación es más importante que componer mediante ese tipo de operaciones. En tal caso podemos trabajar directamente, pues nada de lo que hagamos dará lugar a algo preconcebido. Esto necesita, por supuesto, un cambio bastante grande en los hábitos de notación. Tomo una hoja de papel y coloco en ella puntos. Después trazo líneas paralelas sobre una transparencia, digamos que cinco líneas paralelas. Establezco cinco categorías de sonidos para las cinco líneas, pero no digo qué línea corresponde a qué categoría. La transparencia puede colocarse sobre la hoja con puntos en una posición cualquiera y leer los puntos según todas las características que deseemos distinguir. Puede utilizarse otra transparencia para medidas adicionales, alterando incluso la sucesión de sonidos en el tiempo. En esta situación no se necesita ninguna operación de azar (por ejemplo, el lanzamiento de monedas a cara o cruz), pues no hay nada previsto, aunque todo puede medirse posteriormente o ser tomado simplemente como una vaga sugerencia.

Aquí están implícitos, me parece, principios familiares a la pintura y arquitectura modernas: collage y espacio. Lo que hace que esta acción parezca dadaís-

ta son las ideas filosóficas subyacentes y la realización de collages. Pues lo que es urgente y necesario en este momento de la historia es el espacio y el vacío (no los sonidos que en ellos ocurren —o sus relaciones) (no las piedras —pensando en un jardín de piedras japonés— o sus relaciones, sino el vacío de la arena que necesita piedras en cualquier sitio del espacio para estar vacío). Cuando dije recientemente en Darmstadt que se podría escribir música observando las imperfecciones del papel sobre el que se escribe, un estudiante que no lo comprendía porque estaba lleno de ideas musicales preguntó: «¿Habría una hoja de papel mejor que otra: una, por ejemplo, que tuviese más imperfecciones?» Estaba apegado a los sonidos, y a causa de ese apego no era capaz de dejar a los sonidos ser ellos mismos. Necesitaba apegarse al vacío, al silencio. Entonces las cosas —es decir, los sonidos— podrían ser ellas mismas. ¿Por qué es tan necesario que los sonidos sean simplemente sonidos? Hay muchas maneras de explicar por qué. Ésta es una: para que cada sonido se convierta en Buda. Si ésta es una expresión muy oriental, tomemos la afirmación gnóstica cristiana: «Si partimos la rama, ahí está Jesús».

Ahora sabemos que sonidos y ruidos no son simplemente frecuencias (tonos): es por ello que muchos de los estudios musicales europeos e incluso gran parte de la música moderna no son ya urgentemente necesarios. Es agradable oír por casualidad a Beethoven, Chopin o cualquier otro, pero ya no es urgente hacerlos. Tampoco lo son la armonía o el contrapunto o contar en compases de dos, de tres, de cuatro o de cualquier otro número. Por tanto, gran parte de la obra de Ives (Charles Ives) ya no es experimental ni nos resulta necesaria (aunque la gente esté tan acostumbrada a saber que fue el primero que hizo esto o lo otro). Sí que hizo cosas en el espacio y con el collage, y dijo: Haced esto o esto (lo que elijáis), y de ese modo la indeterminación que es ahora tan esencial entró en su música. Pero sus compases y ritmos no tienen ya para nosotros más importancia que meras curiosidades del pasado, como los motivos que se encuentran en Stravinski. Contar, ya no es necesario en la música para cinta magnética (donde tantas pulgadas o centímetros equivalen a tantos segundos): la música para cinta magnética deja claro que estamos en el tiempo, no en compases de dos, tres, cuatro o cualquier otro número. Por tanto, en vez de contar usamos relojes si queremos saber dónde nos encontramos en el tiempo, o más bien dónde ha de estar un sonido en el tiempo. Todo esto puede resumirse diciendo que cada aspecto del sonido (frecuencia, amplitud, timbre, duración) ha de verse como una secuencia, no como una serie de pasos discretos favorecidos por los convencionalismos (occidentales u orientales). (Está claro que todos los

aspectos norteamericanos de Ives se interponen en el camino del sonido que quiere hacerse valer, ya que los sonidos no son por naturaleza norteamericanos ni egipcios).

¿Carl Ruggles? Trabaja una y otra vez un puñado de composiciones para que expresen cada vez mejor sus intenciones, que quizás cambian muy ligeramente. Por tanto, su trabajo no es en absoluto experimental, sino que está, de manera muy sofisticada, apegado al pasado y al arte.

Henry Cowell fue durante mucho tiempo el ábrete sésamo de la nueva música en Estados Unidos. De la manera más generosa publicó la New Music Edition y animó a los jóvenes a descubrir nuevos caminos. De él, como si de un eficiente puesto de información se tratara, no sólo se podía conseguir la dirección y el teléfono de cualquier persona que estuviera haciendo algo interesante en música, sino que también se podía lograr un resumen imparcial de lo que esa persona estuviera haciendo. No estaba apegado (como tampoco lo estaba Varèse) a lo que para tantos parecía ser la cuestión más importante: si seguir a Schönberg o a Stravinski. Sus primeras obras para piano, muy anteriores a *Ionization* de Varèse (que, por cierto, fue publicada por Cowell), apuntaban, por sus grupos de notas y su uso de las cuerdas del piano, hacia el ruido y la secuencia tímbrica. Otras obras cuyas son de formas indeterminadas análogas a las que hoy usan Boulez y Stockhausen. Por ejemplo, el *Mosaic Quartet*, donde los intérpretes, de la forma que ellos eligen, producen una continuidad a partir de bloques de composición que él proporciona. O sus *Elastic Musics*, cuyas duraciones pueden ser cortas o largas por el uso u omisión de los compases por él proporcionados. Estas acciones de Cowell se acercan mucho a las composiciones experimentales actuales, que tienen partes pero no partitura general, y que, por lo tanto, no son objetos, sino procesos que proporcionan una experiencia que no está cargada de intenciones psicológicas por parte del compositor.

Y en conexión con la continuidad musical, Cowell comentó en la New School, antes de un concierto con obras de Christian Wolff, Earle Brown, Morton Feldman y más, que allí había cuatro compositores que se estaban deshaciendo del pegamento. Es decir: donde la gente había sentido la necesidad de pegar los sonidos para conseguir una continuidad, nosotros cuatro sentíamos la necesidad contraria de deshacernos de ese pegamento para que los sonidos pudieran ser ellos mismos.

Christian Wolff fue el primero en hacerlo. Escribió varias piezas verticalmente en la página, pero recomendaba que se tocaran horizontalmente, de iz-

quiera a derecha, como es convencional. Más tarde descubrió otros medios geométricos de liberar su música de la continuidad intencionada. Morton Feldman dividió las notas en tres áreas: aguda, media y grave, y estableció una unidad de tiempo. Escribiendo sobre papel milimetrado, inscribía simplemente el número de sonidos que había que tocar en cualquier momento dentro de un período específico de tiempo.

Hay gente que dice: «Si la música es tan fácil de escribir, yo podría hacerlo». Claro que podrían, pero no lo hacen. Encuentro la declaración del propio Feldman más positiva. Volvíamos en coche de algún lugar en Nueva Inglaterra donde se había celebrado un concierto. Es un hombre grande y se queda dormido con facilidad. Tras un profundo sueño, se despertó y dijo: «Ahora que las cosas son tan simples, hay mucho que hacer». Y volvió a dormirse.

Renunciar al control para que los sonidos sean sonidos (no son hombres: son sonidos) significa, por ejemplo, que el director de una orquesta ya no es un policía. Es simplemente un indicador del tiempo —no en compases—, como un cronómetro. Tiene su propio papel. En realidad no es necesario si los músicos tienen otra forma de saber dónde están en el tiempo y como éste cambia.

¿Qué más puede decirse sobre la historia de la música experimental en Estados Unidos? Posiblemente mucho. Pero no necesitamos hablar sobre el neoclasicismo (estoy de acuerdo con Varèse cuando dice que el neoclasicismo es indicio de pobreza intelectual), ni sobre el sistema dodecafónico. En Europa ya se ha abandonado el número doce, y en una reciente charla Stockhausen cuestionaba la actual necesidad del concepto de serie. Las ideas de Elliot Carter sobre la modulación rítmica no son experimentales. Simplemente extiende la sofisticación de las ideas sobre tonalidad a las ideas sobre modulación de un tiempo a otro. Abren caminos a la academia y ninguna puerta al mundo fuera de la escuela. El interés actual de Cowell en diversas tradiciones, orientales y norteamericanas antiguas, no es experimental, sino ecléctico. El jazz *per se* deriva de la música seria. Y cuando la música sería derivada de él, la situación resulta bastante absurda.

Hemos de hacer una excepción en el caso de William Russell. Aunque aún vive, ya no compone. Sus obras, aunque procedentes del jazz —hot jazz, al estilo de Nueva Orleans y de Chicago—, eran cortas, epigramáticas, originales y verdaderamente interesantes. Cabe la sospecha de que no tuviese la capacidad académica que le habría permitido extender y desarrollar sus ideas. El hecho es que sus piezas eran todas ellas exposiciones sin desarrollo y, por tanto, incluso hoy, veín-

te años después de su composición, interesantes de escuchar. Usó tambores de cuerdas hechos con latas de queroseno, tablas de lavar, pianos verticales desafinados; cortó una tabla de forma que podía usarse para tocar las ochenta y ocho teclas del piano a la vez.

Si usamos la palabra «experimental» (de manera un tanto diferente a como yo la he venido usando) para proponer simplemente la introducción de nuevos elementos en nuestra música, encontramos que los Estados Unidos tienen una historia rica: los racimos de Leo Ornstein, las resonancias de Dane Rudhyar, los aspectos cuasiorientales de Alan Hovhaness, el piano tachuela de Lou Harrison, mi propio piano preparado, la distribución en el espacio de grupos instrumentales en las obras de Henry Brant, las notas fluidas de Ruth Crawford y, más recientemente, Gunther Schuller, los microtonos y los novedosos instrumentos de Harry Partch, la sucesión de clichés atemáticos de Virgil Thomson. En mi terminología, éstos no son compositores experimentales, aunque tampoco forman parte del caudal de la música europea que, aunque previamente dividida entre neoclasicismo y dodecafonía, se ha unificado en Norteamérica bajo el término acuñado por Arthur Berger, de consolidación: consolidación de los logros de Schönberg y Stravinski.

En la actualidad los Estados Unidos tienen un clima intelectual que favorece la experimentación radical. Somos, como dijo Gertrude Stein, el país más viejo del siglo XX. Y a mí me gustaría añadir: en nuestra manera aérea de conocer lo inmediato. Buckminster Fuller, el arquitecto del *dymaxion*, en su conferencia de tres horas sobre la historia de la civilización, explica que las gentes que abandonaron Asia para ir a Europa lo hicieron en contra del viento y desarrollaron máquinas, ideas y filosofías occidentales que reflejan la lucha contra la naturaleza; que, por otra parte, las gentes que dejaron Asia para ir a Norteamérica fueron en la dirección del viento, desplegaron velas y desarrollaron ideas y filosofías orientales que reflejan la aceptación de la naturaleza. Estas dos tendencias se encontraron en Estados Unidos, dando lugar a un movimiento que levantaba el vuelo, que no estaba anclado en el pasado, en las tradiciones, ni en nada. Una vez, en Amsterdam, un músico holandés me dijo: «Debe ser muy difícil para ustedes los norteamericanos escribir música, pues están muy lejos de los centros de la tradición». Yo le contesté: «Debe ser muy difícil para ustedes los europeos escribir música, pues están muy cerca de los centros de la tradición». ¿Por qué, si el clima para la experimentación es tan apropiado en los Estados Unidos, la música experimental estadounidense tiene políticamente tan poca fuerza (quiero decir que no tiene el apoyo de quienes tienen dinero [individuos o instituciones], no se publica, no se

habla de ella, es ignorada) y por qué solo una parte muy pequeña de la misma experimental a ultranza? Creo que la respuesta es ésta: hasta 1950 casi toda la energía para promover la música en Estados Unidos se concentraba ya en la League of Composers o en el ISCM (otra forma de decir Boulanger y Stravinski por un lado, y Schönberg por otro). La New Music Society de Henry Cowell era independiente y por tanto políticamente débil. Cualquier cosa que fuese abiertamente experimental era frenada por la League y el ISCM. De ese modo, un largo período de la historia de la música contemporánea en los Estados Unidos careció de interpretaciones de las obras de Ives y Varèse. Ahora ha cambiado la situación pero los últimos años han transcurrido sin novedad. La League y el ISCM se fusionaron y, al hacerlo, no se dieron más conciertos. Confiamos en que surgirá una nueva vida, ya que la sociedad, como la naturaleza, detesta el vacío.

¿Y qué hay de la música para cinta magnética en Estados Unidos? Otto Luening y Vladimir Ussachevsky se autodenominan experimentales por su uso de este nuevo medio. Sin embargo, se limitan a continuar prácticas musicales convencionales, todo lo más extendiendo electrónicamente el registro de los instrumentos, etcétera. Los Barron, Louis y Bebe, son también cautelosos, y no hacen nada que no tenga inmediata aceptación por parte del público. El canadiense Norman McLaren, que trabaja en cine, es más audaz que los demás —también lo son los hermanos Whitney de California—. Henry Jacobs y quienes trabajan en el área de San Francisco son tan convencionales como Luening, Ussachevsky y los Barron. No se mueven en direcciones tan experimentales como las tomadas por los europeos: Pousseur, Berio, Maderna, Boulez, Stockhausen, etc. Por esta razón podemos quejarnos de que el círculo de los músicos norteamericanos no ha reconocido ni fomentado sus recursos musicales nativos (por «nativo» quiero decir aquello que lo distingue de Europa y Asia —su capacidad para romper fácilmente con la tradición, para levantar el vuelo, para lo imprevisto, para la experimentación). Aunque políticamente poderosas, las figuras del ISCM y la League no lo eran en lo que a la estética se refiere. Los nombres de Stravinski, Schönberg, Webern tienen más brillo que los de cualquiera de sus adocenados seguidores norteamericanos. Estos últimos poseen, pues, poca influencia musical, y, ahora que se vuelven políticamente conformistas, es de esperar un cambio en los círculos musicales.

La vitalidad que caracteriza el actual panorama musical europeo es consecuencia de las actividades de Boulez, Stockhausen, Nono, Maderna, Pousseur, Berio, etc. En toda esta actividad hay un elemento de tradición, de continuidad con el pasado, que se expresa en cada obra como un interés en la continuidad, ya sea

en términos del discurso o de la organización. Los críticos denominan esta actividad como postweberniana, término que aparentemente sólo significa música escrita después de Webern, no *como consecuencia* de Webern: no hay rastro de *klangfarbenmelodie*, ni preocupación por la discontinuidad —más bien una sorprendente aceptación de hasta los más banales mecanismos de la continuidad: pasajes lineales ascendentes o descendentes, crescendos y diminuendos, pasajes de cinta a orquesta que resultan imperceptibles—. Las técnicas necesarias para que esto sea así se enseñan en las academias. Sin embargo, este panorama cambiará. Los silencios de la música experimental estadounidense e incluso sus relaciones técnicas con las operaciones de azar se están introduciendo en la nueva música europea. No será fácil, sin embargo, que Europa renuncie a ser Europa. Lo hará, a pesar de todo, y debe hacerlo: pues el mundo es ahora uno solo.

La Historia es la historia de las acciones originales. Una vez, cuando Virgil Thomson daba una conferencia en el Town Hall de Nueva York, habló de la necesidad de originalidad. Inmediatamente el público silbó. ¿Por qué está la gente contra la originalidad? Algunos temen la pérdida del *status quo*. Otros se dan cuenta, supongo, del hecho de que ellos no la alcanzarán. ¿Alcanzar qué? Alcanzar la historia. Hay distintas clases de originalidad: algunas están relacionadas con el éxito, la belleza y las ideas (de orden, de expresión: p. ej. Bach, Beethoven); y sólo una que no está relacionada con nada, neutra, por así decir. Por regla general todas las clases relacionadas con algo subsisten y nos hacen, más tarde o más temprano, sentir repugnancia por el arte. Tales artistas originales parecen, como dijo Antonin Artaud, cerdos: preocupados por hacerse publicidad a sí mismos. ¿Qué anuncian? Al final, y como mucho, algo que no tiene que ver con hacer historia, sino con el pasado: Bach, Beethoven. Si es una nueva idea de orden, es Bach; si es una expresión llena de sentimiento, es Beethoven. Ésa no es la única originalidad necesaria que no está relacionada con algo y que hace historia. Ser capaces de ver que el género humano es una sola persona (todos sus miembros partes del mismo cuerpo, hermanos —sin competencia, como una mano no compite con un ojo) nos permite ver que la originalidad es necesaria, pues el ojo no tiene por qué hacer lo que la mano hace tan bien. De este modo, hay que observar pasado y presente, y crear lo que sólo cada persona debe crear, produciendo así para la sociedad humana un hecho histórico, una continuidad y una discontinuidad.