

Writing, Music

Michael Pisaro

[27] Encuentro con Cage

Mi primer contacto con la música experimental comenzó, como para muchos, con la música de John Cage. Al ver sus partituras publicadas por primera vez, encontré el trabajo de una mano, y solo más tarde, por la curiosidad que esto creó, el de una mente y un oído. Al mirar *Winter Music* (1957), la primera partitura suya que vi (una página estaba impresa en la parte posterior de la magnífica grabación de la pieza de 1974 de George Flynn¹), reconocí una sensibilidad visual desconocida. Era a la vez limpio y claro, extrañamente formal y difícil de descifrar, como si estuviera inventando un nuevo tipo de formalidad basada en una lógica diferente a la que yo había encontrado. Todo, al parecer, estaba diseñado para la pieza en particular y estaba allí para indicar un estilo definido de realización, pero la belleza del objeto también era sorprendente, tal vez porque parecía un lugar muy extraño para encontrar la belleza.

Más tarde supe que Cage había creado la partitura señalando puntos donde había imperfecciones en el papel que estaba usando. Estos se convirtieron en notas y las colecciones de puntos fueron alineadas con pentagramas y claves para dar a los puntos alturas de tono relativas. La singular apariencia visual surgió del contacto directo con la página. La partitura estaba en papel, pero también era una lectura del papel. De manera significativa, fue papel. Fue la primera música que vi que se enfrentó a la escritura de una partitura como material, como parte de la composición misma. La partitura, si bien es una instrucción para hacer sonido, es también una imagen y, en la forma en que hay que leerla, un poema. Como un poema, no tenía que leerse linealmente (se podía comenzar en cualquier lugar) y, como un poema, parecía exigir múltiples lecturas para ser aprehendido.

¹ John Cage, 'Winter Music', en George Flynn, *Wound/John Cage Winter Music*. Finnadar Records, QD 9006 (1974).

Una vez que estás en sintonía con esta forma de mirar, oír y pensar, en la que la escritura de la partitura, el proceso de su creación y el objeto de la partitura, en toda su materialidad, se ve que juegan un papel decisivo en la música misma, se puede encontrar en todas partes en la música experimental: en los procedimientos de copia de Morton Feldman, en *Treatise* y *The Great Learning* de Cornelius Cardew, en las octavas curvas y la prosa de Christian Wolff, en *Queen of South* de Lucier, en *WATER YAM* de George [28] Brecht, incluso en *4'33"* de Cage. A través de toda esta música, está claro que la música experimental confronta ideas sobre la escritura.

La música experimental no convierte la partitura en un fetiche². Una partitura, no importa cuán hermosa, todavía debe entenderse como un conjunto de símbolos cuyo objetivo es ser realizado, en la mayoría de los casos, como sonido (y silencio). Al mismo tiempo esta música plantea, una y otra vez, preguntas fundamentales acerca de las condiciones (esto es, las mecánicas, el sistema de referencia, la función y el proceso) de la escritura: como una exploración de lo que la mano puede hacer, como una manera de dar direcciones a los intérpretes, como un marco de referencia para sonidos, como un modelo para ciertas especies de comportamiento musical.

Esta práctica ha continuado y se ha ampliado en gran parte de la música más desafiante que se escribe hoy. Debido a que la música experimental todavía es una práctica viva y la historia completa de la práctica aún no se ha escrito, uno puede comenzar en cualquier lugar. Debido a que su red se extiende por décadas, con un compositor retomando donde otro abandonó, y debido a que el desarrollo de las ideas discutidas aquí no es lineal, sino multidimensional, el concepto será un mejor sistema de organización que la cronología.

² Se podría decir que lo que a veces se llama "música gráfica" convierte la partitura en un fetiche, al dar prioridad a la imagen visual sobre la producción práctica (o impráctica) de sonido. Sin embargo, ninguna discusión sobre la escritura de música experimental puede evitar esta disciplina viva (y discutiré algunos ejemplos de la música brevemente en la sección "Imagen" de este capítulo). El efecto de la orientación hacia la imagen en estas obras también ha tenido un efecto fuerte y continuo en la producción de partituras de aspecto más tradicional. Sin embargo, mi enfoque central estará en aquellas formas de escritura que se detienen en algún lugar antes de la producción de 'partituras para ser contempladas' (aunque muchas de las partituras discutidas aquí son agradables de ver), y hacia aquellas formas de escritura que están más orientadas a producir resultados radicales.

En cierto sentido, dentro de la música experimental, la noción de que la escritura de la partitura es inseparable de la música es tan generalizada que puede parecer que no hay nada realmente importante que decir. Hay algo de valor en esta idea: donde esta música realmente vive es en el hacer, no en hablar sobre ella. Alguien que se ha abierto camino a través de las piezas, preparando versiones realizables de las partituras, sabrá mucho más que si solo hubiera leído sobre lo que se ha hecho. Lo que podría ser más útil entonces, es hacer un mapa con una leyenda, enumerando y discutiendo brevemente algunas de las herramientas de escritura que se siguen utilizando, sin ningún intento de ser exhaustivo en nuestras explicaciones. Seguiremos algunas de las trayectorias en este trabajo para ver a dónde nos han llevado y dónde podrían estar llevando, con la esperanza de que aquellos que se interesen sigan algunos de los muchos caminos hacia esta red subterránea.

Solo for Piano

El *Solo for piano* del *Concert for piano and orchestra* de 1957–58 es un buen punto de partida³. Sus 63 páginas contienen un compendio de estilos de notación que, a pesar de **[29 ejemplos / 30]** algunas realizaciones maravillosas, parece estar lejos de agotarse en la implicación y en la práctica. Incluso 50 años después de su creación. Comienza como una colección de puntos. El punto, como en *Winter Music, Atlas Eclipticalis* (1961) y *Music for Piano* (1952-1956), será la unidad básica desde la que brotarán todas las demás imágenes. Estos puntos pueden ocurrir por sí mismos, pero con más frecuencia se agrupan para formar simultaneidades o se adjuntan de diversas formas para formar líneas (o melodías, explícitas o implícitas, como en la notación J). Los puntos, junto con las líneas, claves, raíces, dinámicas, etc., forman la base de muchos otros tipos de objetos más ambiguos. Hay, por ejemplo, grupos de puntos y líneas que forman patrones complejos (notación AO), paisajes armónicos (A) e islas (T, p. 16), geográficos [mano libre] (BC, p. 47) o geométricos [reglados], contornos (como G), geometrías superpuestas (AR, p. 31), colecciones de números (U, BI), híbridos excepcionalmente hermosos de números, formas y notaciones

³ Aquí usaré el *Solo for piano* como punto de partida para discutir una gran variedad de notaciones, de Cage y otros. Sin embargo, se puede encontrar una discusión excelente y más extensa del Solo en *The Music of John Cage* de James Pritchett (Cambridge, 1993).

A 3:59

This musical notation consists of two staves, one in treble clef and one in bass clef. A continuous, wavy line connects the two staves, starting from the top staff and ending at the bottom staff. There are several vertical tick marks along the line, indicating specific points of interest or performance instructions.

A
56:33

This musical notation shows a single vertical staff with a wavy line that moves up and down across the staff. There are several vertical tick marks along the line, similar to the notation in the first example.

BK
11:34

This musical notation consists of two staves, one in treble clef and one in bass clef. A complex, shaded area is drawn over the staves, with a wavy line passing through it. The shading is done with vertical lines, and there are several vertical tick marks along the wavy line.

R.H.
L.H.

This musical notation shows two staves, one in treble clef (labeled R.H.) and one in bass clef (labeled L.H.). A wavy line connects the two staves, with several vertical lines drawn across the staves. There are several vertical tick marks along the wavy line.

AK

This musical notation consists of two staves, one in treble clef and one in bass clef. A wavy line is drawn across the staves, with a series of notes written below the bottom staff. The notes are arranged in a sequence that corresponds to the wavy line above.

Ejemplo 1: Notaciones de la página 49 del *Solo for Piano* (1957-58) de John Cage.

musicales (AY, BK) y dibujos del piano para ubicaciones (BT). Toda la partitura se presenta con sensibilidad al espacio en blanco, incluidas tres páginas en blanco (15, 32, 61), que probablemente tengan como inspiración *Un coup de dés* de Mallarmé. Hay pocos rivales para esta partitura en belleza física (aunque obviamente hay mucho más en la pieza que esto). Un aspecto de esta belleza, y algo a lo que volveremos algunas veces en este capítulo, es el hecho de que esta partitura está dibujada completamente a mano. El carácter de la letra de Cage comunica algo importante, aunque difícil de definir, sobre el carácter de la música en sí. La caligrafía de Cage tiene un aspecto formal, claramente moldeada y ocasionalmente pesada, aunque también es capaz de ser ligera. Está bellamente estilizada; no es casualidad que alguien haya pensado en crear una fuente John Cage⁴. La escritura abarca una variedad de enfoques: a menudo se ha utilizado una regla (para líneas de pentagrama y otras líneas rectas), un estilo distintivo y consistente de rotulación y bastante alineación 'a mano alzada', que a veces me parece una performance en sí misma, como si se tratara de una simple transferencia para tocar un instrumento y hacer formas con sonido, a la manera de estos dibujos.

Gran parte de lo que se anota no se puede reproducir simple y directamente. Hay que trabajar para realizar las notaciones, para convertirlas en sonido. Cage, en su extenso conjunto de notas de realización, proporciona muchos detalles sobre la realización. Sin embargo, muchos detalles deben resolverse o el intérprete debe encontrar soluciones a las notaciones. El gesto, la armonía o la forma de una notación solo se puede convertir en sonido mediante un extenso trabajo interpretativo.

Algo nuevo e inesperado estaba sucediendo en el trabajo de Cage en ese momento. Bien podría haber tomado otra decisión: elaborar, en detalle, las realizaciones de cada una de estas ideas, para piano y / u otros instrumentos. De hecho, ese tipo de trabajo lo realizaban en ese momento Stockhausen y Xenakis, entre otros. Es cuestión de cálculo y aproximación, de asignar valores en el espacio tonal y en el tiempo para crear la ilusión de una línea o un continuo, el contorno o el volumen de una forma. Obras como *Gruppen* (1955-1957) y *Metastasis* (1954) demuestran que este tipo de puntos y formas pueden volverse audibles. ¿Por qué entonces dejar estas anotaciones en forma de imágenes no realizadas, lo que algunos

⁴ Esta idea fue llevada a cabo para el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles y John Cage Trust por la fundición tipográfica P22 (Buffalo, NY).

podrían incluso llamar "bocetos", por sugerentes [31] que puedan ser? Parte de la razón podría ser el deseo frecuente de Cage de eliminar sus propios deseos de la composición de una pieza, de modo que pudiera escuchar los sonidos como sonidos, en lugar de como una expresión del compositor⁵. Lo que está claro, sin embargo, es que cualquier versión que suene de la pieza pasará por el pensamiento y la práctica de otro músico (a menos que el realizador sea Cage). En el trabajo de Cage, la música entra en una etapa totalmente nueva de su existencia cuando el músico toma signos creados por el compositor, signos que son mudos sobre algunos aspectos importantes de su sonido, y los transforma en música. Hacer música es más que seguir instrucciones, y más que seguir la intención de otra persona: es el acto de crear sonido, de crear un espacio para el sonido que está vivo para el momento. Lo que se desea es una situación que sea lo suficientemente flexible como para asumir todas las diminutas inflexiones de un sonido apropiado a su tiempo y su lugar (o su colocación). Dar ímpetu al devenir del sonido, tomar un papel en su creación, pero también observar cómo sucede como resultado de una serie de pensamientos y acciones complejas, estar en una situación en la que uno no sabe cuándo está dirigiendo y cuándo está siendo dirigido, esto es, en la terminología de Cage, ser libre en la creación de música y vivo para lo que se crea.

¿Cómo llegó la música a este punto? ¿Qué había creado el conjunto de posibilidades o la atmósfera musical en la que Cage pudo operar? Comenzando quizás con la música serial, pero luego con Ives, Cowell y Varèse, se hizo más difícil creer en la capacidad de las convenciones de notación de la música occidental para abordar las concepciones de los compositores. Ya, con aquellos tres, parecía engorroso, incluso a veces imposible, representar de una manera rápidamente comprensible y elegante las acciones específicas que realizarían los músicos y cómo deberían sonar⁶. La discrepancia en las partituras de Cage entre cómo se ven las cosas y cómo uno cree que sonarán se vuelve tan amplia que, a veces, parece casi arbitraria (como sabe cualquiera que haya intentado seguir la partitura de *Sonatas e Interludes* por primera vez). Con la música de Cage a mediados de siglo, esta situación entra en crisis y, aparentemente, de repente, toda la situación se transforma. Obviamente, hay

⁵ Si tales notaciones realmente logran esto es otra cuestión. Creo que el tema es mucho más complicado que eso.

⁶ Uno piensa aquí en los extremos a los que Ives llegó en sus partituras (y con los textos sobre la música) para transmitir algo que parecía casi imposible de contener, en notación musical o, para el caso, en el lenguaje: como si todos los recursos de representación fueran a ser necesarios.

mucho más en esta tradición que la notación alternativa. Es una forma alternativa de pensar en la música.

Lo que haremos en el resto de este capítulo es seguir el surgimiento de este nuevo pensamiento observando la forma en que se escriben las partituras y luego siguiendo la extensión de estas técnicas a sus implicaciones para la performance y el sonido de la música, tocando ocasionalmente sus implicaciones para el potencial de la música por venir.

Habiendo explorado en estas primeras secciones algunos de los problemas más amplios asociados con los cambios en la escritura musical, ahora me gustaría proporcionar un glosario anotado de algunas de las prácticas compositivas y su uso en la música experimental.

[31]

Un catálogo de escritura de música experimental.

El punto

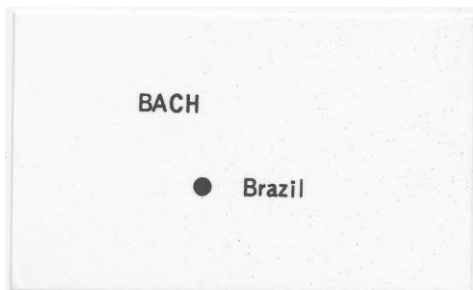
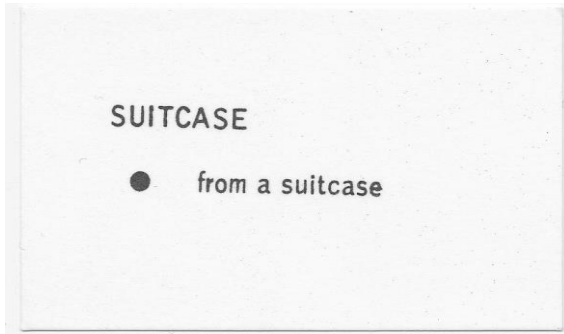
Volvamos al *Solo for Piano*. Como se mencionó, parece que el punto es el punto de partida para muchas, sino todas, las notaciones creadas para este trabajo [el texto distingue entre “point” y “dot”. n.t]. Esto, por supuesto, debe provenir del signo universal en la música occidental para una nota. El uso de Cage de este punto, sin embargo, implica un grado de abstracción simbólica. Con la serie *Music for piano* y más tarde, en la mencionada *Winter Music*, estos puntos, aunque siguen representando notas, se determinan de una manera poco característica para la idea tradicional de nota: como marcas en la ubicación de las imperfecciones en el papel. En *Winter Music* Cage introduce la abstracción adicional de permitir situaciones imposibles de reproducir y liberar la relación entre nota y llave [signo que da la referencia en las líneas paralelas del pentagrama]. Más tarde, en *Atlas Eclipticalis*, este punto, que a menudo sigue siendo una nota, es una transcripción de la ubicación de una estrella y está destinado a formar parte de las constelaciones formadas por las colecciones de instrumentos. Con el *Solo for Piano*, este punto se trata de formas mucho más diversas y más amplias: en algunos casos indica claramente un tono, pero en otros representa una marca de límite o simplemente un sonido genérico.

Como abreviatura de un evento musical, este punto, despojado de sus acompañamientos típicos (como líneas y enlaces) puede resultar útil. Obras como *Spectral Canon for Conlon Nancarrow* (1974) y *Flocking* (1993) de James Tenney, para dos pianos afinados a un cuarto de tono de diferencia, demuestran los tipos de patrones visuales y auditivos complejos que pueden surgir de esta simplificación.

El uso de Christian Wolff del punto, en piezas como *For 1, 2 o 3 people* (1964), en *Burdocks* (1970-71) y otras obras, es más abstracto aún –sin el pentagrama a menudo parece un punto primero y un notación en segundo lugar. A veces es simplemente una nota (quizás con una indicación de registro), a veces una versión de ella (un asterisco) es un ruido. Una ‘x’ (quizás otra versión de este punto) se describe simplemente como ‘cualquier cosa’⁷.

Quizás el punto más lejano de abstracción se produce en muchas de las obras de la colección *WATER YAM* de George Brecht. El estatus de las piezas de esta colección como piezas para realizar, en algunos casos, puede ser dudoso. Una categoría de piezas, como *Time-Table Music* (1959), *Candle Piece for Radios* (1960) o *Motor Vehicle Sundown Event* (1960), está claramente destinada a la realización: cada una viene con instrucciones detalladas para acciones específicas. Estas partituras ocurren junto con piezas como *Flute Solo* (1962), con "desmontar" y "ensamblar" como sus únicas "instrucciones". En muchas de estas piezas las instrucciones (si es que eso son) van precedidas de un punto curioso, algo como esto: ●. A medida que uno sigue leyendo la colección, este punto se vuelve cada vez más extraño. No aparece en todas las piezas, pero cuando ocurre aparentemente tiene algún rol, indica algo. Cuanto más abstracta es la pieza (es decir, cuando menos claramente indica su realización), más fuerte parece ser la función de este punto. Echemos un vistazo a tres partituras:

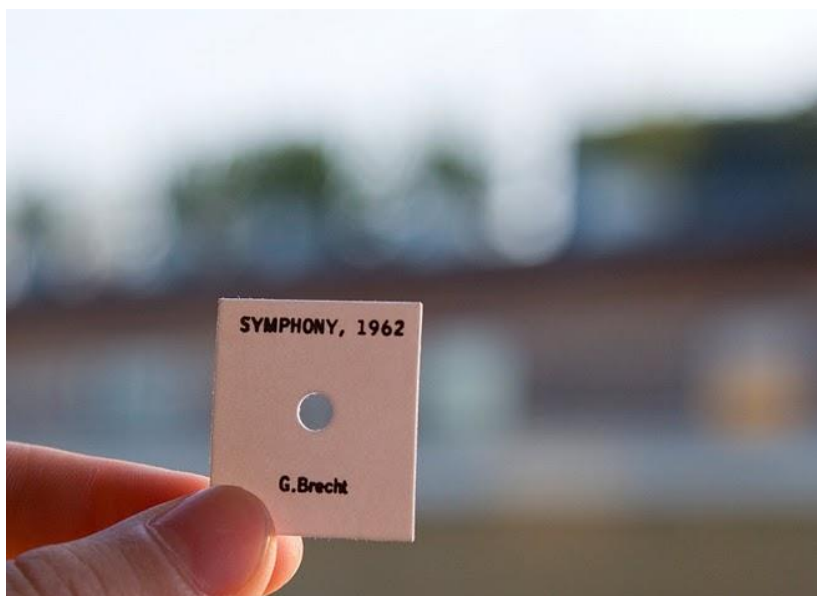
⁷ Un rastrillo arrastrado por el suelo de una iglesia, tal vez, o una cuchara en un frasco de mostaza.



[33] Ejemplo 2: Tres partituras en tarjeta de la colección *WATER YAM* de George Brecht.

[34] Tal vez es solo un punto de viñeta, indicando el primer ítem de una muy breve lista. De todos modos, en mi lectura el punto es un punto de marcación. Funciona como para decir (en la pieza llamada *Organ Piece*) ‘algo a hacer con un órgano’, o ‘una acción que involucra un órgano’, o tal vez más que nada: ‘el evento llamado órgano’. Punto = Evento. Muchas de las piezas de Brecht y de otros compositores Fluxus son, después de todo, llamadas ‘eventos’.

Hojeando las tarjetas, en algún momento nos encontraremos con la maravillosa *SYMPHONY 1962*, que consiste en una tarjeta cuadrada muy pequeña en la que, debajo del título y encima de la firma ('G. Brecht'), hay solo un único punto. O, más bien, es un agujero, una perforación del tamaño de un punto. Uno puede mirar a través de la partitura y ver el mundo. Si miras por el agujero, la partitura y la realización pueden ser lo mismo. (No hace falta decir que esta no es la única forma de realizar tal partitura.) Otra realización de este punto / agujero es que está abierto a un evento de cualquier tipo⁸.



Ejemplo 3: Partitura en tarjeta *SYMPHONY, 1962*, de G. Brecht. Fotografía: Jeannette Muñoz

⁸ Sería descortés no mencionar aquí los agujeros perforados directamente en los rollos de piano por Conlon Nancarrow. El rollo de papel perforado en la música de Nancarrow debe considerarse otro tipo de escritura. En la música para piano mecánico con rollo de papel perforado de Nancarrow, una perforación es una acción. ¡Sospecho que las similitudes en apariencia entre *Flocking* de Tenney y algunos de los rollos de Nancarrow no son accidentales!

En *second music for marcia hafif* (1994) de Antoine Beuger el punto reaparece como una indicación de un evento simple: un único sonido corto de algún tipo. El punto se utiliza durante los 25 minutos de duración de la pieza, influido por las diferencias en su dinámica y su ataque. Su función es indicar un evento simple que sirve para diferenciar un punto en el tiempo de otro. Aquí el punto se aproxima al significado que le asignan los matemáticos: una ubicación, pura y simplemente, existe más como una ruptura en la continuidad, o una etapa infinitesimal de esa continuidad, que como una cosa en sí misma. Este concepto continúa operando en muchas obras de Beuger de esa época, aunque vale la pena señalar que a medida que su música se ha desarrollado, la duración de este gesto se ha ampliado.

Finalmente, mencionaré mi propia *a certain species of eternity* (1996). La partitura es una gran colección de puntos y espacios alineados en una cuadrícula, dispuestos en columnas y filas. Aquí el punto ha de ser entendido como ‘un sonido’ (indefinido) de alguna especie. Tomando su referencia de la *Ética* de Spinoza, la partitura concierne a la sonorización o a la no sonorización de un evento. La primera página de la partitura presenta una serie de interrogantes para el ejecutante que respecto a la naturaleza del sonido. Las interrogantes no están pensadas para referirse a requerimientos sónicos, sino más bien a un conjunto de cosas a ser consideradas al elegir el sonido. Ya que el sonido en sí mismo está abierto a la determinación por el ejecutante⁹; una interrogante que se plantea aquí concierne a la profundidad del punto. Es un hecho dado que un sonido ya está demasiado presente, de que toma demasiado espacio y tiempo para realmente representar un punto. Debería tener alguna extensión física y temporal para así existir en el mundo sonoro. Aprendemos, si es que no lo sabemos desde ya, que palabras como ‘un sonido’ o ‘solo un evento sonoro’ o incluso ‘un silencio’ son abstracciones. Los *sonidos [35] efectivos* son siempre múltiples – no puede haber un límite al número de unidades, o para el número de maneras de descomponer un solo sonido. Dicho simplemente, no hay tal cosa como un solo sonido. Pero esto no significa que no continuaremos refiriéndonos a tales cosas, más importantemente, ni a representarlas de tal manera en una partitura – una función de la partitura es, de hecho, considerar su naturaleza como una abstracción de una situación musical efectiva.

⁹ Entre otras, ha habido versiones para bloques de madera, tonos sostenidos e incluso una versión propuesta en la que el punto estaría representado por un movimiento completo de una sinfonía de Beethoven - y que duraría muchos días.

Números

Otro tipo de símbolo que a menudo se presenta en el *Solo for Piano*, el cual por supuesto también ha tenido un rol muy importante en la historia de la música escrita, es el número. El número en la música experimental será aplicado en una gran variedad de formas. En la mayoría de los casos, su uso no es tan fundamental para el carácter ontológico de la música como el punto. En otras palabras, su uso tiende más hacia lo descriptivo y menos hacia la naturaleza del sonido y el evento mismo. Los números son idealmente apropiados para la tarea de hacer definir unidades de una multiplicidad.

En *Solo for piano*, la abundancia de números es inmediatamente sorprendente, al igual que la variedad de usos para los que se destinan. Se utilizan para indicar proporciones relativas a la subdivisión del tiempo o la distribución de notas entre las claves, para indicar el tiempo en segundos (con una precisión de dos lugares decimales o en unidades de algún tipo), número de eventos (indeterminados) en una situación continua (secciones J y U), sonoridad (T), grados de saturación cromática (Y, AQ), números genéricos de tonos, sonidos o eventos (AY, BE, BP, BU), frecuencias (BI) y armónicos a deprimir (BR), entre otros usos más sutiles. A raíz del uso que hizo Cage del *I Ching* como herramienta de composición y de su uso anterior de los números para generar imágenes proporcionales, hubo una visibilidad cada vez mayor de los números en la partitura. La escala o rango de números también es algo que uno nota: la presencia de un límite de 64 números (es decir, el número de 64 combinaciones de hexagramas) es a menudo evidente, y puede implicar un rango de sutileza y exactitud para desafiar a cualquier intérprete, como claramente es el caso del uso de tales números en una escala de dinámica.

Los números pueden ser usados *abstractamente*, como por ejemplo, cuando son usados para indicar la cantidad de sonidos indeterminados en las obras gráficas de Morton Feldman. La partitura de *Ixion* (1962) consiste primariamente en un gráfico con números.

La otra dirección, hacia el uso de números para indicar *exactitud* ha sido desarrollada extensivamente por los compositores de música microtonal. Esta música hace tiempo ha solicitado notaciones inventivas.

música uno puede ser como el complemento necesario del otro¹⁰. Este es un tema que también resurge con frecuencia en las discusiones de la música de Alvin Lucier y en mucha música experimental reciente en la que la aparente precisión del número se da cita con la ‘borrosidad’ (de la indeterminación) del lenguaje.

Se podría decir que los números irracionales tienen una precisión infinita. Mi serie *pi* (I–2594) (1998) intenta acercarse a esta precisión estableciendo los primeros 2.594 lugares decimales (después del número inicial 3) de *pi*.¹¹ La partitura, después de una explicación inicial, consiste enteramente en estos números decimales, que indican una serie de repeticiones de un solo tono de piano. Una gama de patrones numéricos potenciales de *pi* se vuelve audible: de una manera que sugiere a la vez exactitud (porque el sistema compositivo está rígidamente construido) y lo indefinido (porque el proceso de escuchar, al estar ubicado en el tiempo, tiende a difundir la precisión de número mediante la creación de contornos evasivos y difíciles de recordar).

El número también se puede usar como algo equivalente al punto o punto; la principal diferencia es que el número tiene el poder de diferenciación. En *Die meisten Sachen macht man selten* (I) (1994/7) para percusión, Jürg Frey le pide al percusionista que encuentre 100 instrumentos y/u objetos que puedan golpearse con un batidor o con una mano. La partitura consta de una lista de 200 de estos números (incluidas las repeticiones) que indica el orden en el que se tocarán los instrumentos. Existen pequeños patrones apenas perceptibles en la secuencia de números, con algunos grupos de ellos formando pequeños motivos que se repetirán varias veces a lo largo de la pieza. Sin embargo, como el título indica, la mayoría de los sonidos ocurren solo una o dos veces.

En la serie de piezas de Manfred Werder para uno a nueve intérpretes (*ein (e) ausführende (r)*, *2 ausführende* y así sucesivamente (1999), siempre se utiliza un número para representar

¹⁰ En esta línea, también mencionaré la serie de piezas de Cage que cuentan con duraciones increíblemente exactas, como *31'57.9864"* para un pianista (1954). Aquí las duraciones proporcionales que Cage había estado usando se expresan con precisión en todo momento y se combinan con características indeterminadas.

¹¹ La pieza está destinada a sugerir este refinamiento infinito sin, por supuesto, lograrlo realmente (y no se acerca al récord actual (2008) de 1,241,100,000,000 lugares decimales.

a un intérprete que toca un sonido (el punto, dicho sea de paso, se utiliza aquí para representar el silencio)¹².

En cada una de las tres piezas mencionadas anteriormente, es el poder del número para distinguir entre los múltiples lo que genera el material de la partitura. Uno toma un número como 100 no porque tenga en mente un grupo específico de 100 objetos, sino por el carácter del número en sí. En Werder, lo que cuenta es la cantidad de intérpretes en abstracto: estas obras, con el tiempo, mostrarán la diferencia categórica entre tener, digamos, cinco o cuatro intérpretes en un conjunto.

[37] La serie de piezas numéricas de Cage, que comienza con *Two* para flauta y piano (1987), toma el número de intérpretes como título de la pieza. Uno puede sentir que, sin importar lo que suceda realmente en la pieza, como con Werder, la cualidad esencial de una pieza numérica es su dualidad, unidad o trinidad; su carácter como un grupo de setenta y cuatro jugadores o de siete. Cage y Werder están avanzando hacia la sensación de que primero un número de personas se unen para hacer música, y solo entonces se puede decidir qué tocar¹³.

Esta sensación de que un número de músicos de cualquier tipo tiene prioridad sobre los requisitos instrumentales se ve reforzada aún más por la serie de piezas numéricas de Antoine Beuger escritas entre 2003 y 2005. Estas obras solo requieren del instrumentista la capacidad de sostener los tonos. Debido a que los tonos se pueden tocar en cualquier octava, casi todos los instrumentos pueden tocar cualquiera de las partes. Además la música está diseñada para que, en su disposición y en la forma en que instruye a los músicos, sea verdaderamente una meditación sobre lo que podría significar tener dos o veinte años¹⁴. Partiendo siempre del mismo principio, de un tono sostenido con en cualquier afinación, Beuger llega a formas sorprendentemente diferentes de concebir el grupo. Uno podría llamar a ese conjunto una especie de sociedad: una sociedad que aprende en los tríos *peckinpah trios* cómo llevarse bien o incluso prosperar como tres, o como dieciocho en las *badiou tunings for eighteen*. Si

¹² Werder, en su *stück 1998* usa los nombres de los campos como el equivalente a los puntos. Discutiré ambos trabajos más adelante en este capítulo.

¹³ Con las piezas numéricas de Cage, la música puede variar de una pieza a otra, desde partes contrastantes —para instrumentos contrastantes— hasta instrumentos no asignados con colecciones de tonos o simplemente de sonidos para tocar, creando una relación conceptualmente más homogénea entre las partes.

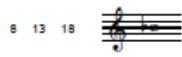
¹⁴ Otra pieza de Beuger de este período se llama, un poco más directamente, *un lieu pour être deux* (2007).

hay una política (muy local) de tal música, está en algún lugar entre el comunismo, en el que cada miembro del grupo se cuenta solo una vez, y la anarquía, en la cual, aparentemente de la nada, se pueden formar subgrupos e incluso movimientos, solo para desaparecer en la siguiente sección de la pieza o con otro número de ejecutantes.

El siguiente ejemplo de una página de los *ockeghem octets* de Beuger asigna a los jugadores individuales (numerados) a una de dos líneas. Todos los tonos se sostienen en una altura en cualquier lugar entre medio tono por encima y medio tono por debajo del tono dado. El punto de entrada y la octava en la que se toca el tono se dejan sin especificar. El resultado es un doble canon inusual pero aún débilmente audible. Cada página asigna un grupo diferente de números a cada parte y, por supuesto, cambia el contexto del tono de la melodía que se va a tocar.

El ejemplo subsiguiente de las *badiou tunings for eighteen* de Beuger divide al grupo en subconjuntos de tres, seis y nueve. Al igual que con los octetos ockeghem, cada página reformula los jugadores asignados a las agrupaciones. Cada ejecutante selecciona un tono del grupo que les es entregado.

The image shows two musical staves. The top staff contains four notes: a half note on the second line (F4), a quarter note on the second space (G4), a quarter note on the second line with a flat (F4), and a quarter note on the second space (G4). Below the notes are the fingerings 2, 3, 7, and 8. The bottom staff contains four notes: a quarter note on the first space (E4), a quarter note on the first space (E4), a quarter note on the first space (E4), and a quarter note on the first space (E4). Below the notes are the fingerings 1, 4, 5, and 6.



[39] ejemplo 6: página sin numerar de las *badiou tunings for eighteen* de A. Beuger (2005)

La cuadrícula también puede entenderse como una forma de organizar el espacio de la realización musical (en la cual los cuadrados del gráfico se entienden como líneas de longitud y latitud). En gran parte de mi trabajo reciente, esta cuadrícula se ha convertido en un mapeo de un campo sónico: la creación de un paisaje. Obras como *ricefall* (2004), *A wave and waves* (2007) y *nachtstimmung* (2008) trasponen este diseño al espacio de ejecución (ver Ejemplo 8).

plastic 1	metal 2	rice 1	paper 2
metal 1	leaves 2	ceramic 2	wood 2
wood 1	stone 2	ceramic 1	paper 1
stone 1	leaves 1	plastic 2	rice 2

ejemplo 8 detalle de *ricefall* (2004) de M. Pisaro

[41] El diseño del espacio y su representación en la partitura también ha jugado un papel en la música de Peter Ablinger; ver, por ejemplo, su *Weiss / Weisslich 5* (1992/94). En el trabajo de Ablinger, esto también ha tomado la forma de asientos en una cuadrícula para escuchar, como en su *Listening Piece in Four Parts* (2001) (Ejemplo 9).



ejemplo 9 Peter Ablinger - *Listening piece in four parts*, 3. Centro de Los Ángeles. 4th Street / Merrick Street, Estacionamiento (documentación)

La línea

La línea: como una plica, como un vector, como una línea de pauta, como una línea de compás, o, si está curvada, como una ligadura, es, junto con el punto, el recurso gráfico básico de la música occidental. Los elementos notacionales manuscritos y otras imágenes asociadas con el dibujo propiamente. Como un dibujo, su poder está en la sugerencia más que en la terminación – los compositores dibujan, no pintan. A veces lo que habla es lo que queda afuera.

En la música experimental, dentro de una libertad relativa en la cual este dibujo toma lugar, hay un entendimiento de que una línea comunica más o puede ser más abierta que su función típica. Un intérprete en un instrumento, después de todo, también usa sus *manos* (y a veces su aliento) para hacer música – otro proceso físico de algún modo caótico. La música, de

todos modos, está con frecuencia contenta de sugerir la posibilidad de una conexión, de dejar la relación abierta, sin demasiado específica acerca de cómo exactamente estas líneas han de ser leídas.

Sin embargo, hay ocasiones en las que la relación con el dibujo real puede volverse explícita. En *Ryoanji* de Cage (1983-1985) se trazan porciones de rocas en el manuscrito, haciendo líneas detalladas con muchas pequeñas características irregulares. Se dan pautas para que el intérprete pueda convertirlos en glissandi (es decir, un trazado microtonal continuo de la línea creada). La mano y el ojo pueden ser un indicador más sutil de variación diminuta que cualquier cosa que se haya evocado hasta ahora en alteraciones microtonales. Una vez más, el sonido resultante no habría sido imaginable sin la intermediación de un método de escritura.

El dibujo de objetos con sonido es también la preocupación de gran parte del trabajo reciente de Alvin Lucier. En *Still Lives* para piano y tonos sinusoidales (1995) los objetos cotidianos se trazan con tonos sinusoidales, que por su sencillez pueden sugerir fácilmente líneas. Un tono sinusoidal, a medida que se mueve en el tiempo, correspondiente a la dimensión horizontal, puede usarse fácilmente para sugerir líneas rectas (o inmutables), inclinadas (usando glissandi) e incluso curvas. Esto le da a Lucier todas las herramientas que necesita para dibujar, usando dos o tres voces (o líneas), una hamaca, un cuchillo de pan, una parrilla para barbacoa o una pantalla de lámpara. El piano delinea el dibujo de las formas tocando tonos que suenan contra los tonos puros, generalmente al unísono, octava u otro intervalo consonante. Dado que los tonos puros se mueven pero los tonos del piano son estables en el tono, se crean patrones de golpes a medida que los sonidos se acercan o se alejan, y estos patrones, porque ocurren en varios lugares de la habitación, debido a la naturaleza espacial de suenan como ondas, mapean o dibujan imágenes adicionales en el espacio. Lo que en el papel parece ser bidimensional es tetradimensional en la actuación. Como ocurre con la mayoría de la música de Lucier, un procedimiento sencillo y directo crea resultados muy complejos. Otras obras en esta línea trazan la línea de una sierra (*Panorama* para trombón y piano (1993)), *Diamonds* para 1, 2 o 3 orquestas (1999) y la constelación *Cassiopeia*, para pequeña orquesta (1998). En estos dos últimos la función de los tonos sinusoidales la asumen los miembros de la orquesta.

En la pieza *Lines (I)* para ejecutante (1999) de Craig Shepard, el proceso de trazar una línea en la página se hace audible. Al sostener el papel en el aire con una mano y trazar una línea recta (con un lápiz) con la otra, el papel en sí se convierte en una especie de micro-resonador que amplifica ligeramente el movimiento del lápiz, volviendo las imperfecciones de la superficie del papel en una fuente de sonido memorable.

Vale la pena recordar que la primera versión de *4'33"* de Cage (1952) marcó la duración del silencio en la página con líneas verticales, proporcionales a las duraciones requeridas. Me parece muy rica la idea de que una línea pueda cortar o dividir un silencio. ¿Dónde en alguna pieza está ese punto que indica el inicio? ¿Cómo se inicia realmente la música? A menudo he tenido la experiencia, incluso con la música tradicional, de que la música comienza antes del primer sonido y, especialmente, que termina solo después del silencio que sigue al último sonido. Hay algo así como un *passe partout* tanto en la música como en la pintura¹⁵.

[43] La página

Es obvio que el papel en el que se escribe o imprime una partitura es una parte importante de su carácter, como enfatizó Cage al trazar las imperfecciones de este papel y transformar el dibujo resultante en música. En la serie *Variations* se incluyen páginas transparentes. Todo el trabajo de Cage, incluido su arte visual, es muy sensible a la unidad de la página.

Morton Feldman también era muy consciente de cómo debería encajar la música en una página, incluso cuando estaba escribiendo sus partituras posteriores aparentemente (pero engañosamente) anotadas tradicionalmente. No puedo evitar sentir que detrás de esto hay algo que todo compositor entiende: la superstición de la página (es decir, la página no escrita, y el sueño de lo que podría contener, la página individual entendida como una unidad de potencial). *4'33"*, en su versión proporcional, se acerca a esta noción: el intérprete está actuando desde una hoja mayormente en blanco o, en el caso de la página 3, una hoja absolutamente en blanco.

¹⁵ La perspicaz discusión del concepto de *passe-partout* de Jacques Derrida es (sin saberlo) quizás la discusión más profunda de las implicaciones de *4'33"* (ver 'Passe-Partout' y 'Parergon', en *La verdad en la pintura*, traducción de María Cecilia González y Dardo Scavino, Paidós, Buenos Aires, 2010, pp. 15-26 y 49-91).

Una página es una unidad de música. Las piezas de *WATER YAM* de George Brecht son inseparables de su apariencia en una lámina del tamaño de una tarjeta. No creo que sea un accidente que *December, 1952* de Earle Brown y *Edges* (1968) de Christian Wolff aparezcan en una sola gran página. Es importante en todos estos casos poder ver todo al mismo tiempo durante toda la duración de la ejecución.

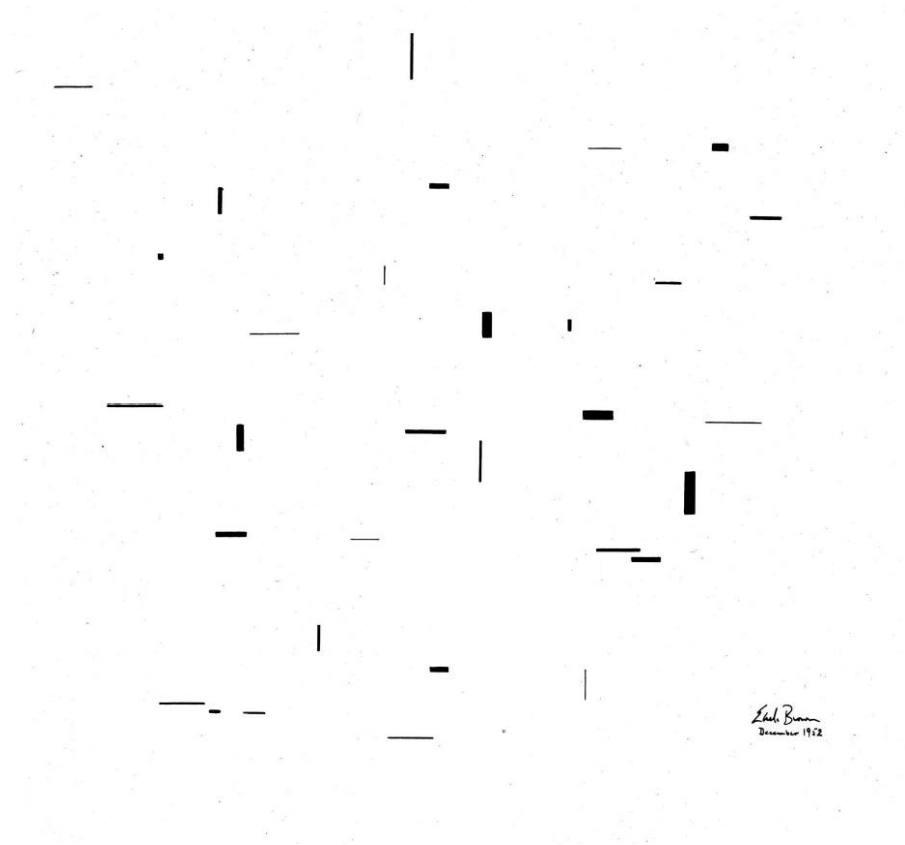
Una página es usualmente también una parte de una ejecución. En *dialogues (silences)* (1993) y *things taking place* (1994) de Beuger, los momentos de inicio y de final que están marcados en las páginas, y así los tiempos y sonidos de las vueltas de las páginas son parte de la música. En mi pieza *leaves* (1994) las páginas individuales caen al suelo en cuanto terminan de ser tocadas. *braids* (1997), mi pieza para lector silencioso, consiste, en su material sonoro, en nada más que vueltas de página¹⁶.

Imagen

December, 1952 de Earle Brown fue quizás la primera pieza dentro de la música experimental en presentar una imagen o colección de imágenes como partitura. Sin las instrucciones de ejecución, podría fácilmente tomarse por un dibujo, tal vez porque su orientación visual, como una serie de líneas y rectángulos extendidos en una sola página, no requiere explicación como imagen¹⁷. Lo que también está claro, tan pronto como se intenta tocar la pieza, es que no habrá realización definitiva ni final. Las formas de leer la partitura son tan abiertas, y hay tan poco que sea fijo (como la instrumentación, la duración, la dinámica o el contenido del tono), que la partitura será, necesariamente, un punto de partida para una gran variedad de realizaciones.

¹⁶ El intérprete pasa el tiempo leyendo un texto cronometrado de líneas determinadas por el azar de textos de Lao-Tzu, Baruch Spinoza y Allen Ginsberg.

¹⁷ ¿Está este dibujo tal vez en deuda con las formas geométricas que se encuentran en el arte abstracto de principios del siglo XX?



ejemplo 10 *December, 1952* (parte de *Folio & 4 systems*) de Earle Brown

Realizar o hacer una versión de una pieza no es componer una pieza. David Tudor en ocasiones escribió versiones de algunas de las piezas que él tocaba – por ejemplo las piezas *Intersection* de Feldman – como una disciplina y como una manera de hacer una ejecución confiable y precisa. Pero él parecía consciente del hecho de que lo que estaba haciendo era el trabajo de la realización, intentando, como en toda música anotada, representar lo más fielmente posible lo que fuera indicado en las imágenes y palabras de la partitura. Los minuciosos métodos de Tudor al preparar las obras indeterminadas de Cage, Wolff y Feldman en los 50's, y sus ejecuciones convincentes de aquellas son, como estos compositores han indicado, parte de la razón por la cual ellos se mantuvieron escribiendo este tipo de música. Tudor dejó claro que la realización de tal música era tan desafiante como aprender las miles de notas y ritmos que requería aprender para las complejas obras seriales que emergían de Europa en aquella época. A diferencia de aquellas obras, sin embargo, las piezas indeterminadas pueden ser diferentes en muchos o en la mayoría de sus detalles sonoros con cada ejecución. El intérprete podía crecer y cambiar su relación con la imagen

presentada en la partitura. La disciplina, con cada performance, de regresar a lo que fue escrito o dibujado para descifrar, con un ojo levemente cambiado, las marcas y espacios – y para reimaginar sus posibilidades sonoras – es creada por la necesidad de interactuar con la visión de otro. Imperceptiblemente, en el curso de este proceso extendido el ejecutante puede desarrollar una visión tan poderosa de la obra que ya deja de ser claro de quién es la música que está siendo ejecutada.

La serie de *Variations* de John Cage (1958-1966) lleva el uso de la imagen aún más lejos, al hacer que el intérprete cree la imagen a partir del conjunto de materiales proporcionados: transparencias que se superponen en una hoja de papel para crear imágenes de partitura de varias capas. Es notable la elocuencia de los medios en *Variations III* (1963). Un conjunto de 42 círculos, impresos en negro sobre una hoja transparente y recortados por el intérprete, se hace caer en una sola hoja. Se determina la agrupación más grande de círculos superpuestos y luego se eliminan todos los demás círculos. El resultado es tan hermoso en su disposición de textura de círculos (puede parecerse un poco a un dibujo mural de Sol LeWitt) que uno lucha por encontrar una realización digna de la imagen. Las acciones que uno debe realizar no están descritas, pero sí una forma de leer los círculos, como una superposición de variables interpenetrantes. Cage deja abierta la posibilidad de que "darse cuenta" de un cambio ambiental pueda entenderse como cualquier número (incluidas todas) de las acciones.

Hace toda la diferencia que estas obras sean conocidas habiendo sido escritas por Cage. Aunque el contexto de la ejecución, y ciertamente de los sonidos, no está especificado (justamente lo opuesto), la disciplina que Cage pide, y la objetividad con la cual uno necesita aproximarse a esta tarea, virtualmente garantizan que en una ejecución fiel la yuxtaposición de elementos no obedecerá a una corriente de consciencia obvia o una lógica dramática (ambas cosas que Cage aborrecía). Para mí, una de las bellas paradojas de la obra de Cage es que a pesar de su propósito declarado de remover las preferencias (esto es, sus gustos o disgustos) de los procesos de escritura de música (para así dejar que los sonidos fueran ellos mismos), en una ejecución fiel, un carácter cageano de la obra termina siendo reinstalado¹⁸. No hay una ejecución inocente de una partitura de Cage: el conjunto colectivo de decisiones

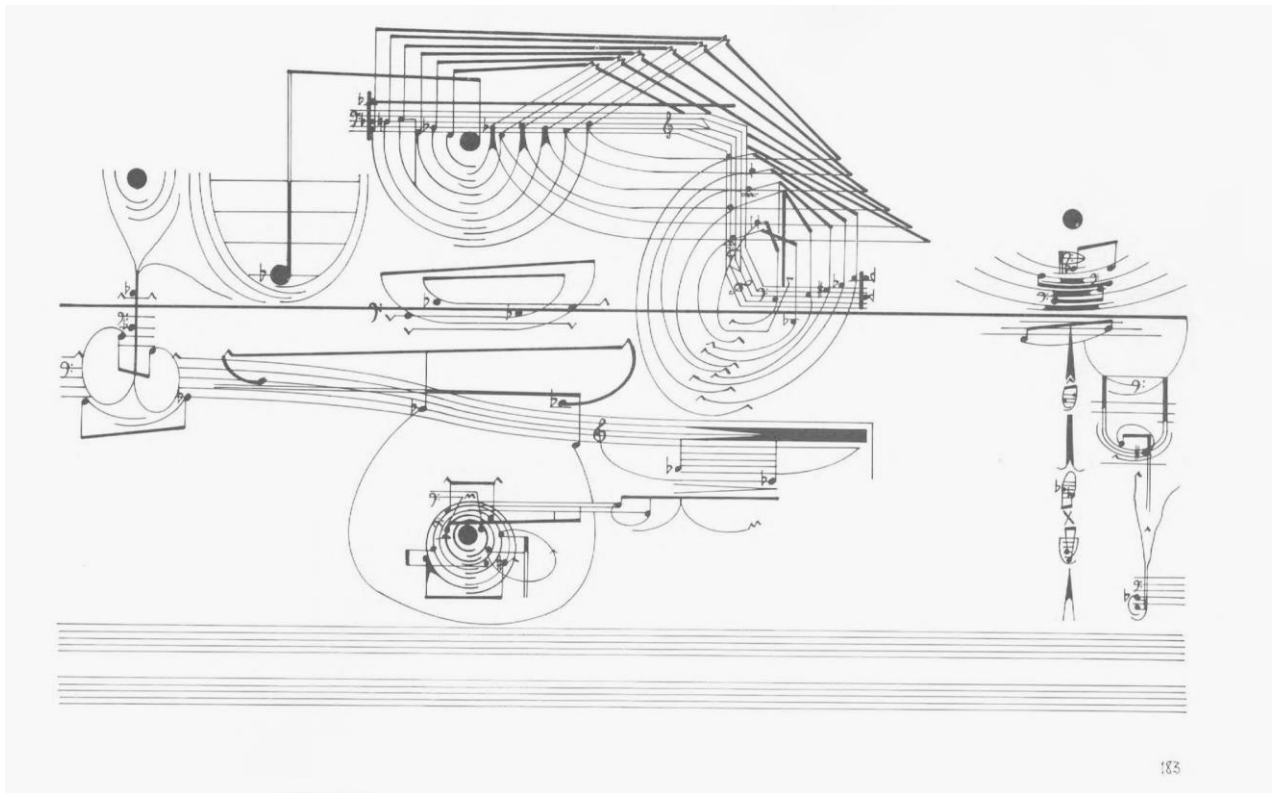
¹⁸ La mecánica de esto es lo suficientemente compleja como para merecer un ensayo por separado, pero sospecho que muchos de los que han estado profundamente involucrados en la ejecución del trabajo de Cage estarán de acuerdo con esta evaluación.

que hace esta música crea un contexto en el cual otras decisiones pueden ser hechas. Aunque mucho está abierto, hay límites para la música de Cage – pero estos límites son interesantes y con el tiempo se vuelven una parte de la substancia de la ejecución de su obra. (Esta puede ser la cosa más difícil de definir sobre la obra total de Cage: su sentido del *gusto*). Sin embargo esta partitura y otras en las series de *Variations* investigan un cierto límite, uno que aproxima la distancia máxima entre un compositor y el material musical. Este tópico es uno que retiene su vivacidad en el trabajo gráfico de otros compositores que pasaron concurrentemente a aquella de Cage.

Las invenciones del *Treatise* de Cornelius Cardew (1963-1967), como mencioné al comienzo de este capítulo, se encuentran en el límite de lo que he decidido considerar aquí. Como obra de arte de la partitura, probablemente sea insuperable: cada página está llena de un invento espontáneo (uno se siente tentado a decir "psicodélico"). El impacto de leer la obra es inolvidable. Para mí, solo podría compararse con el impacto de escuchar, durante una tarde y una noche, hace mucho tiempo, ambos libros de *Clave bien temperado* de J.S. Bach, los 48 preludios y fugas, en una sola sesión. La pieza de Cardew tiene algo del mismo virtuosismo exagerado. Ha habido muchas ideas sobre cómo realizar la pieza y algunas versiones con un sonido excelente. No obstante, probablemente la pregunta más importante aquí es si realmente estamos tratando con una partitura. Varios años después de completar el trabajo, el propio Cardew vio a *Treatise* como nada más que "el aspecto visual de una partitura tradicional: un estímulo subjetivo e indefinido para el intérprete". Es más:

En la realización, la partitura de Treatise es de hecho un obstáculo entre los músicos y el público.

Detrás de ese obstáculo los músicos improvisan, pero en lugar de improvisar sobre la base de la realidad objetiva y comunicar algo de esto al público, se preocupan por un artefacto contradictorio: la partitura de Treatise.



ejemplo 11: página 183 de *Treatise* (1963-67) de Cornelius Cardew

Resumiendo, Cardew dice: "Los gráficos musicales son un sustituto de la composición"¹⁹.

Naturalmente, soy consciente de que esto proviene de una época (1974) en la que Cardew, recientemente convertido al comunismo, se propuso ofrecer una crítica exhaustiva de las vanguardias en la música, apuntando directamente a Cage y Stockhausen, pero dirigiendo energía aún más crítica hacia su propio trabajo anterior. Aunque hay un asunto en lo que dice Cardew aquí, probablemente esté siendo demasiado duro.

Más bien se podría decir que, en este caso, *Treatise* funciona como una pantalla o un filtro a través del cual una intención musical pasa a la realización. En las mejores interpretaciones habrá transformado de alguna manera sutil, pero importante, la música que de otro modo podría haberse creado. Los artistas intérpretes o ejecutantes pueden improvisar o [46-47] componer realizaciones - habiendo sido inspirados o desafiados por las imágenes que creó

¹⁹ Cornelius Cardew, *Stockhausen Serves Imperialism* (London, 1974), p. 85.

Cardew - *Treatise* actuando aquí como un socio silencioso en la creación de su propia música. Es cierto que este proceso puede parecer una mistificación del trabajo de hacer música. Pero también puede suceder algo más directamente musical, incluso si es raro: una situación en la que alguien se ha visto impulsado a hacer una música más directa o menos egocéntrica, menos consciente del estilo de lo que se habría atrevido a hacer como improvisador o un compositor. En tales casos, las imágenes pueden liberar un deseo en un intérprete que no habrían conocido de otra manera. Después de todo, esto es comparable a la forma en que cualquier obra de arte visual puede servir de estímulo a cualquier nueva obra musical. Pero, como Cardew sabía, ahora estamos a cierta distancia de algo que fácilmente se puede llamar una partitura.

Tal vez el mayor impacto de *Treatise* ha sido cambiar para siempre la manera en que ciertos músicos leen música, y la definición de algo así como un límite donde la belleza de la imagen sobrecoge las versiones prácticas que pueden ser hechas de ella. Esto parece ser el caso, al menos para Cardew, que a continuación del *Treatise* produjo *The Great Learning* (1968–71). Se ve bastante más como una partitura tradicional (aunque experimental), pero también es claramente deudora de la sensibilidad gráfica que Cardew había desarrollado. *The Great Learning* como una de las partituras más inspiradoras del período: está tan llena de ideas, tan deseosa de probar cosas, tan optimista respecto de cómo los humanos pueden juntarse a hacer música y, finalmente, tan aceptadora de la diversidad de impulsos que los reúne.

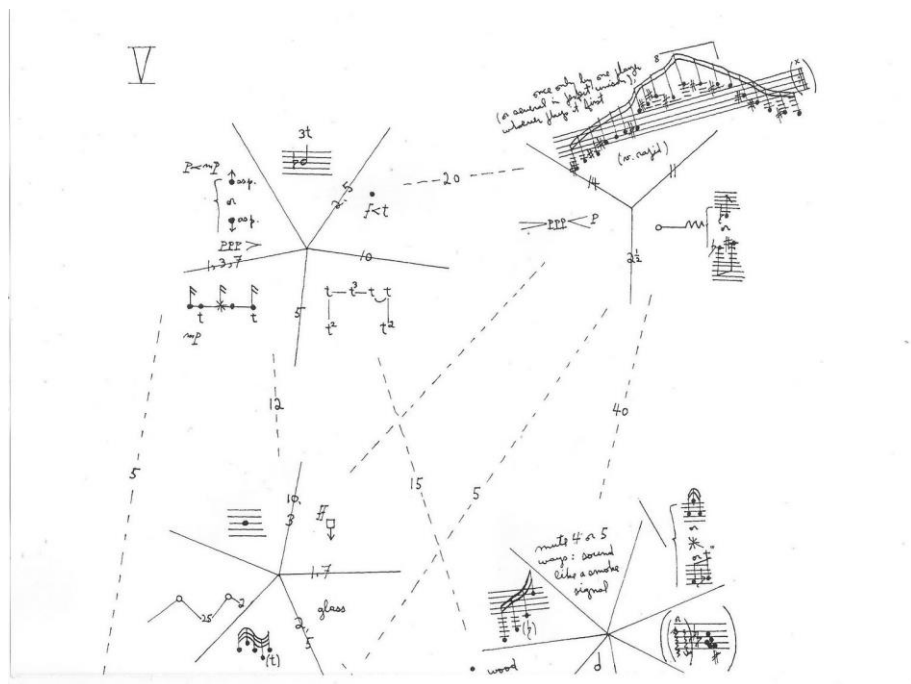
El período de experimentación con cómo una partitura puede verse, se extiende, en su etapa final, desde los tempranos 50's continuando hasta los tempranos 70's; este período produjo muchos documentos bellos. Las páginas reunidas por John Cage y Alison Knowles para su libro *Notations*²⁰ a partir de una gran variedad de compositores (no solo limitándose a aquellos asociados con la música experimental) podría ser el tema de un estudio independiente. La “notación gráfica”, como esta tendencia es llamada a veces, ha proseguido para tener una vida propia – y sigue siendo un desafío constante a los medios de notación musical más tradicional. La conexión de esta tendencia de notación con la improvisación es profunda y duradera, y, compositores tales como Anthony Braxton y Wadada Leo Smith

²⁰ John Cage y Alison Knowles (eds), *Notations* (New York, 1969).

(entre otros) han mostrado, que puede llevar a una música innovadora. Nuevas colecciones de impulsos gráficos en la notación han emergido en los años recientes²¹.

Aunque mi interés en este capítulo está en las formas de escribir música que se han desarrollado a partir de notaciones musicales tradicionales, existe una frontera indefinida entre estas preocupaciones y un conjunto más amplio de preguntas, relativas a la relación entre lo que vemos y lo que hacemos, en la base de gran parte del trabajo gráfico más consciente.

Es probable que este tipo de pensamiento haya influido en obras como *Burdocks* (1971) de Christian Wolff —especialmente la Sección V, con sus molinetes [remolinos] o bardanas— e incluso en algunas de las obras de James Tenney, como la maquetación de *Critical Band* (1988) - en la que la cuña creada por la expansión de la armonía se representa visualmente en la partitura.



ejemplo 12: detalle de la sección V de *Burdocks* (1971) de Christian Wolff

²¹ Solo para mencionar dos: T. Möller, K. Shim y G. Stäbler (eds.), *SoundVisions* (Saarbrücken, 2005) y Theresa Sauer (ed.) *Notations 21* (New York, 2009).

Un vistazo a muchas partituras más recientes, de Jürg Frey, Manfred Werder, Markus Trunk, Sam Mirelman, Michael Winter, Tashi Wada y muchos otros, [48] demostrará inmediatamente que, incluso en partituras cuya función principal es proporcionar un conjunto de instrucciones para hacer música, la imagen visual de la partitura es un área de comunicación crucial, aunque difícil de definir.

Quiero cerrar esta sección mencionando brevemente otro tipo de imagen, un tipo de escritura que tiene lugar en (o sobre) el instrumento mismo. *The Queen of the South* de Alvin Lucier (1972) es una pieza en la que, basándose en los descubrimientos de Ernst Chladni y Hans Jenny, los patrones de vibración se hacen visibles en una superficie por medio de excitación acústica. Esta partitura, como muchas escritas por Lucier, es una descripción en prosa; en este caso, hace sugerencias sobre cómo hacer que aparezcan estos patrones, con listas de los diversos medios y tipos de excitación que podrían funcionar. También incluye algunas fotografías de cómo podría verse el resultado. Como sabe cualquiera que haya trabajado en la pieza, la producción de los diversos patrones depende de varias variables difíciles de controlar: como ocurre con muchos de los efectos producidos en la música de Lucier, la situación es frágil, inherentemente inestable. La mayor parte del tiempo uno pasa probando cosas y fracasando. Para una actuación, el compositor Liam Mooney equipó una aspiradora con embudos y luego los colocó en la parte inferior de algunos tom-toms bastante grandes con semillas colocadas en sus cabezas. Esperamos unos cinco minutos mientras Liam intentaba, por diversos medios, conseguir que las vibraciones produjeran patrones reconocibles. Cuando esto sucedió, los patrones aparecieron espontáneamente a partir del caos de las semillas que rebotaban, permanecieron visibles por un tiempo y luego desaparecieron con la misma rapidez, para ser reemplazados nuevamente por el caos, o en raras ocasiones, por un patrón o imagen completamente diferente. Uno aprende que la pieza es en realidad todo el proceso de hacer aparecer las imágenes. Pero tuve la sensación de que la partitura apareció ante mí, de una manera que realmente conectaba lo visual y lo sónico, solo en esos momentos en que aparecían los patrones.

Prosa

Habiendo alcanzado un límite de esta discusión, con la mezcla de la imagen con el sonido, ahora miraremos a uno de los grandes recursos en la escritura de la música experimental: el lenguaje mismo. Muchos compositores han escrito acerca de la música – algunos, incluyendo Cage, Feldman, Wolff y Tenney, de maneras muy bellas e iluminadoras. De lo que estoy interesado aquí, de todos modos, es de la escritura hecha en las partituras, como música. Me parece que, a pesar de uso frecuente en la música experimental, este es un género subapreciado. Combina elementos de escritura técnica, el manual de instrucciones y varias formas de literatura – todas ensambladas y equipadas para conseguir un conjunto de resultados sónicos. Mi convicción es que, lejos de ser solo una forma de escribir música que toma lugar fuera del territorio simbólico de la música occidental tradicional, esta especie de escritura también conduce a nuevas maneras de hacer sonido y abre las maneras que tenemos de relacionarnos con la música y con la gente.

Comencemos con uno de los clásicos de esta forma, la partitura de Christian Wolff para *Fits and Starts* (ejemplo 13).

Uno realmente podría empezar donde sea en la *Prose Collection* de Wolff para discutir el uso de la prosa en las partituras de música. Aunque si bien modesto en apariencia y retórica [49, 50], la colección representa un conjunto impresionante de estrategias de escritura y de las especies de música que pueden emerger de ellas. Una de las características de esta música generalmente consiste en que uno no logra entender cómo la partitura funciona hasta que se intenta ejecutarla. El tipo de lectura que uno hace para hacerse un sentido es obviamente muy diferente del tipo de lectura que uno hace cuando tiene que actuar a partir de instrucciones.

Por ejemplo, con *Fits and Starts*, cuando se llega al final de su primera lectura, es posible que deba volver a leer para recordar que debe comenzar con solo cuatro o cinco de las seis secuencias. Esto implica coordinación entre los miembros del conjunto para determinar qué secuencias se representarán. Si uno tiene, digamos, tres intérpretes, la implicación será que al menos uno de los intérpretes debe cambiar de una secuencia a otra cerca del comienzo de la pieza; si uno tiene 20 jugadores, el grupo tendrá que decidir qué secuencia (o dos secuencias) no estarán disponibles.

Fits and Starts

Four or five of the following sequences represented to start with.

Any number of players; any one player playing one or more of the sequences; any number of players playing the same sequence.

Each player follows her own pulse, generally within the limits of one beat per $\frac{5}{6}$ of a second to one beat per $1\frac{1}{3}$. Generally, though without straining to, avoid another's pulse.

The duration of a sound, unless some further articulation of it (which may include its stopping) is used to mark a rhythm, should not exceed about $2\frac{1}{2}$ seconds (and may be any shorter length).

1. 1 sound or articulation of a sound underway: every 21 beats, omitted every 6th time the 21st beat comes round.
2. 1 sound or articulation: at the 11th beat, then at the 12th, then 13th., etc., always adding one.
3. 1 sound or articulation: at the 10th beat, the 29th, 60th, then 10th, 29th, 60th, etc., always repeating.
4. 1 sound or articulation: at the 120th beat; 2 sounds or articulations at the next 100th; 1 at next 90th; 2 at next 80th; 1 at next 70th; 2 at next 60th; 1 at next 50th; 1 at next 40th; 2 at next 30th; 1 at next 20th; 2 at next 10th; then 1 at next 20th; 2 at next 10th; then 1 at next 20th; 2 at next 30th; 1 at next 40th; 1 at next 50th; 2 at next 60th, etc., back to 1 at next 120th, then forward again, and back, etc.
5. 1 sound or articulation: 15 beats after 4 sounds or articulations heard; then 4 beats after 4 sounds or articulations heard; then 15 beats after 4 sounds, etc., heard, then 4 beats after 4, etc., always alternating; or (freely changing back and forth): 2 sounds or articulations: 21 beats, then 3 beats, then 50, then 21, 3, 50 always repeating, after 3 sounds or articulations.
6. 1 sound or articulation every 42 beats; or (alternating freely) 2 sounds or articulations every 29th or 58th beat.

Players may shift from one sequence to another at any point within a sequence.

When a player has a sense of the music of his rhythm(s) he may proceed simply on the basis of that sense, and hence to her own rhythms.

ejemplo 13 Partitura de “Fits and starts” de Christian Wolff, incluida en *Prose Collection* (1968-1971)

Al probar las secuencias en sí mismas, el intérprete podría tener claro que necesitará escribir los puntos de pulso numerados para realizar un seguimiento de un procedimiento de conteo involucrado (como el del número 3).

Uno es devuelto a la partitura una y otra vez, para así examinar cuidadosamente toda la información necesaria para permanecer dentro de las fronteras de la pieza. Uno también tendrá que leer cuidadosamente para entender qué es lo que *no* ha sido definido. Por ejemplo, ¿qué se supone que es ‘sonido’ en esta pieza? Nada es dicho acerca de esto hasta la cuarta oración, y aquí solo concierne el parámetro de la duración. Hay realmente un puñado de opciones al considerar la duración, la más simple es un sonido que dura no más de 2,5 segundos, como el marcador de un pulso. Pero la duración de un sonido también puede ser más (o mucho más) larga, lo cual se convierte en un transporte del pulso, ahora entendido como una ‘articulación’.

No se dice nada en absoluto sobre el instrumento, el tono, el color o, de hecho, el carácter del sonido que se utilizará. Puede ser casi cualquier cosa, producida de cualquier manera, a cualquier volumen, a cualquier tono o sin tono y así sucesivamente. En el primer ensayo probablemente uno hará toda una cadena de ajustes en el sonido a medida que se desarrolle el sentido de la realización. Solo después de haber trabajado en la pieza durante un tiempo es posible comprender lo que significa la última y más elusiva oración del texto de Wolff: su permiso para dejar las instrucciones atrás para proceder de acuerdo con los propios ritmos de la música.

El resultado, cuando todo va bien, puede ser diferente a todo lo que se haya escuchado antes: una superposición de pulsos individuales, creando patrones orgánicamente complejos que, a pesar de su extrema complejidad polirrítmica, pueden sonar bastante naturales, incluso suaves.

Este resumen de algún modo extenso del procedimiento de trabajo en una pieza es un intento de demostrar justamente cuán cerca será la lectura de la partitura, y para dar algo del sabor de las lecturas a las cuales la pieza tendrá que someterse. Al trabajar en esta especie de música, a veces tengo el sentimiento de que estoy leyendo un documento legal (¿la Constitución de Estados Unidos?), e intentando, como un estudioso legal, alcanzar una

realización establecida de la partitura. ¿Debería uno leer por el intento, intentando recoger el ‘espíritu de la pieza’, o debe uno tomar el lenguaje más rígidamente haciendo solo lo que está claramente declarado? Este método usado podría variar de pieza en pieza. En cualquier caso, con intérpretes comprometidos, siempre habrá diferentes lecturas del texto y varias ideas sobre qué hacer con él. Esto pone en movimiento una singular cadena de eventos que, eventualmente, serán entrelazados en la ejecución misma. [51] Cada vez que ensayo una de estas piezas con un grupo, me recuerdo de la habilidad de Wolff para crear prosa que resiste la lectura analítica y práctica repetida. Esta especie de escritura claramente forma parte de una gran cantidad de otras obras de Wolff – cuando la prosa es usada en combinación con otras prácticas notacionales de Wolff.

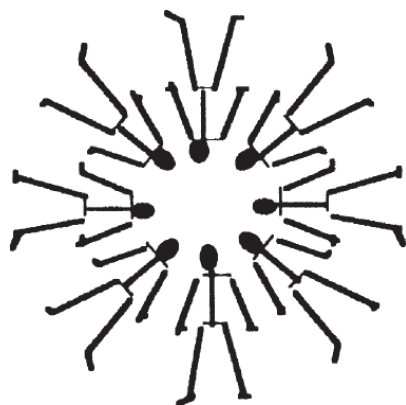
Otro rasgo de estas piezas de prosa es que casi cualquiera puede hacerlas. El nivel de entrada, en términos de la cantidad de entrenamiento musical previo o de técnica que uno pudiera necesitar para interpretarlas, es, comparado con la mayoría de la música clásica, bastante bajo. Es usualmente posible usar fuentes sonoras que están disponibles para casi cualquiera: la voz, objetos cotidianos, o alguna especie de instrumento simple. La partitura también vuelve posible, en la mayoría de los casos, producir la música inmediatamente²².

Pauline Oliveros, en su gran serie de "meditaciones sónicas", utiliza el recurso de la partitura textual para explorar concepciones muy sofisticadas de la música y el sonido. Estas piezas a menudo comienzan haciendo que la gente escuche y emita sonidos con los recursos mínimos: sus oídos y mente, sus voces y cuerpos.

En el ejemplo 14, el lenguaje utilizado es simple y directo, con el menor artificio posible. El significado de esta pieza y tantas como ella de Oliveros, está en su realización. Uno podría incluso preguntarse por qué tal partitura debería escribirse en absoluto, ¿no podría simplemente darse como un conjunto flexible de instrucciones verbales, que es, de hecho, la forma en que muchos de nosotros encontramos estas piezas por primera vez, al trabajar con Pauline?

²² También se pueden hacer las piezas muy difíciles, encontrando formas de hacerlas que desafíen incluso a los músicos más virtuosos.

Circle Sound Meditation



Lie on your back with your head toward the center of the circle. After relaxing and easy breathing, listen then sound. Alternate between listening and sounding.

ejemplo 14 “Circle Sound Meditation” de Pauline Oliveros, incluida en la colección *Deep Listening Pieces* (1978)

[52] Sin embargo, creo que estas partituras demuestran el poder del lenguaje como herramienta musical. Algo aparentemente simple como esto, que podría parecer algo así como un ejercicio de entrenamiento auditivo, recibe un énfasis adicional al escribirlo. El lenguaje tiene la capacidad de decir: "esto es algo". De hecho, la realización de tal pieza es, en mi experiencia, extremadamente compleja. Estas actividades aparentemente simples: mentir, relajarse, respirar, escuchar y sonar, generan, en un grupo de tamaño decente, una gran cantidad de momentos de conciencia sónica en capas, a veces personalmente transformadoras. Actuando en esta pieza, y en otras similares de Oliveros, ocasionalmente he pensado en cómo se vería realmente la partitura, si uno escribiera lo que todos hicieron en notación tradicional. Podría parecerse mucho a una partitura contemporánea compleja: una variedad de técnicas vocales extendidas y una estructura rítmica de múltiples capas, debido al hecho de que cada persona establece su propia red de ritmos y duraciones rítmicas basadas en su propia respiración, una red que se relaciona de alguna manera con los demás, porque

uno está, al mismo tiempo, influenciado por el comportamiento del grupo. Uno ve la increíble eficiencia de la notación de Oliveros.

Una partitura tal, con seguridad, depende de la improvisación de parte del intérprete. De todos modos, cuando uno ha hecho la pieza un par de veces, se encuentra con cierta consistencia también. El círculo, el patrón de dirección hacia el interior o hacia el exterior, y el ritmo de la respiración aparecen en cada versión. Nos encontramos de nuevo en aquella área gris donde tanta música se lleva realmente a cabo: entre la situación estructurada por el compositor y el momento de su ejecución²³.

La prosa también se abre paso en la realización de piezas. La milagrosa *Lecture on Nothing* de John Cage (1950) combina texto e realización de una manera que solo puede llamarse compositiva, utilizando como lo hace la estructura proporcional y la duración, como otras obras de Cage de esa época. Esta estructura tiene una forma de mediar la entrega de información, de permitir que el texto vacile entre el sentido y el sonido, o que se convierta simultáneamente en sentido y sonido. Los silencios incrustados en la conferencia refuerzan la situación sonora del entorno en el que se producen. Este género de la charla compuesta, a veces mezclado con la práctica poética de Cage, resuena en toda su obra a partir de ese momento.

Es un pequeño paso desde el trabajo inicial de Cage hasta la práctica de muchos otros compositores que escriben regularmente textos para ser interpretados. Robert Ashley ha inundado su trabajo con texto. Su *Private Parts (The Record)* (1977) es un texto hablado, escrito por Ashley y acompañado de algo así como música de fondo para tabla, sintetizador y piano. Al principio, puede parecer que no se aparta mucho de tipos similares de poesía y combinaciones musicales de la era Beat. Pero el género del texto es ambiguo. No es realmente una historia o un poema, tiene una orientación más filosófica, quizás podría llamarse meditación. También hay algo en el estilo del texto, la lectura y la música persistente, que hace que parezca que siempre está al borde de la canción. Se plantea la cuestión [53] de si,

²³ Esta situación, y la inherente caminata por la cuerda floja entre lo que pide el compositor y la dificultad de conciliar esto con la situación, es el tema de la brillante e hilarante pieza *Falling* (1975) de Tom Johnson. La prosa de la pieza, como con muchas de las obras de Johnson, es parte de la realización de la pieza misma.

como en alguna poesía sonora o incluso en alguna música popular (por ejemplo, parte de la obra de Bob Dylan), el texto escrito puede ser de hecho una especie de música²⁴.

La mayor parte del trabajo de Ashley a partir de este momento parece surgir directamente de la escritura, el habla y, finalmente, el canto de la prosa, y puede entenderse como una extensión de los recursos de lo que una vez se llamó recitativo. Muchas de las óperas (en forma de partitura) tienen algo comparable a la línea de la *Lecture on Nothing*. Están escritos como texto con líneas numeradas (en los que la línea normalmente tendrá un número fijo de tiempos a un cierto tempo), con algunas indicaciones musicales bosquejadas (una selección de figuras rítmicas y melodías). La apertura de la notación conduce a una situación que prioriza el lenguaje hablado o casi hablado, y un conjunto regular que conoce el estilo. La rapidez y naturalidad con la que la compañía de Ashley canta y habla está más allá de los recursos de la notación musical tradicional²⁵. Y, sin embargo, las óperas tienen el sentimiento y el ritmo de obras muy estructuradas. Esto se debe en parte a su estructura narrativa, también bastante radical²⁶. Pero también tienen una fuerte identidad musical, algo que a menudo acecha en el fondo de la música como un conjunto de motivos y armonías insinuadas.

Casi se podría llamar orquestal al uso del lenguaje por parte de Ashley en el sentido de la cantidad de formas en que se puede hablar el inglés estadounidense. Hay algo inconfundible en su combinación de conversaciones coloquiales (e improperios²⁷) artísticamente representadas, su discusión cuasifilosófica (filosofía sobre las drogas) y su narración autorreferencial (¿quién soy ahora?). Quizás aquí deberíamos hablar de una "Tercera Práctica", que sigue unos cuatro siglos después del advenimiento de la *seconda prattica* definida por Monteverdi.

²⁴ La respuesta a esta pregunta es, enfáticamente, SÍ. Al igual que ocurre con la historia de la partitura gráfica, la discusión de la llamada poesía sonora se encuentra, en su mayor parte, fuera de este capítulo, aunque la limita en muchos puntos. Se puede encontrar una excelente discusión sobre la intersección entre poética y acústica en Adalaide Morris (ed.) *Sound States: Poética innovadora y tecnologías acústicas* (Chapel Hill, 1997).

²⁵ Mucho de lo que ocurre en esta dirección también es atribuible al uso del micrófono en estas piezas. Las voces nunca tienen que esforzarse para ser entendidas.

²⁶ Me parece que la reelaboración de Ashley de la ópera puede compararse con el trabajo cinematográfico de Jean-Luc Godard o con la reevaluación revolucionaria de la novela llevada a cabo por escritores como Thomas Pynchon, David Markson y Joseph McElroy.

²⁷ Mis representaciones favoritas de jurar aparecen en *Dust* (2000): "fuuh" y "shiih". Su uso, en el contexto de la escena en un hospital en el que ocurren, es desgarrador.

Con esta herencia se vuelve posible trabajar con ideas que de otro modo podrían ser consideradas muy complejas de seguir en el contexto de la música. A lo largo de estas líneas ha habido algún trabajo interesante con textos propiamente filosóficos, hablados o cantados como parte de la música. *Affects, Affections 1–4* (2002) de Mike Richard toma la sección epónima del mismo nombre del libro de Gilles Deleuze *Spinoza: Filosofía Práctica* como el texto para una especie de ciclo de canciones – el texto completo aquí es hablado/cantado con un acompañamiento instrumental escrito. El resultado estira el tiempo de lectura considerablemente – toma cerca de 90 minutos leer a lo largo de tres páginas de texto. Uno puede leer el texto de Deleuze junto con la pieza y desarrollar una relación más profunda con él que la que uno podría tener probablemente con una simple lectura²⁸. Richard ha creado un sistema de motivos [54] armónicos y melódicos que hila su camino a través del texto – algo que él llama ‘red simbólica secundaria’. La apertura resultante del texto, en su contenido poético y en el ritmo de su pensamiento, es algo así como el descubrimiento de una especie de la alternativa de lectura, una que se toma el tiempo de meditar en cada giro del texto y que aprecia (incluso en la traducción al inglés) su microestructura²⁹. Una era en la cual la prosa filosófica es usada como la base para la composición experimental extendida parecería estar recién empezando.

La lista

La compilación de eventos azarosos en las realizaciones de una pieza de Cage con frecuencia involucran la fabricación de listas: de notas o sonidos, de duraciones, de instrumentos, etc. La estructura de una lista es engañosamente simple. Es un aparato explícito para crear similitud entre varios elementos al aparentemente darles a cada uno una cantidad equivalente de espacio.

²⁸ Se puede encontrar una grabación completa con el texto en esta dirección web: <https://mikerichard.bandcamp.com/album/affections-affects-1-4-for-speaking-singing-performers-2002>

²⁹ Esta obra, junto con *calme étendue* de Antoine Beuger, fue la inspiración para mi propio pasaje por la *Ética* de Spinoza (Libro 5) llamado *Reading Spinoza*. En mi pieza, se lee todo el Quinto Libro de la *Ética*, con una contraparte de piano que se deriva del sistema matemático de numeración utilizado por Spinoza para estructurar el libro.

La partitura de Alvin Lucier para *Chambers* (1968) comienza con listas de entornos resonantes y de formas de hacerlos sonar, seguidos de algunos párrafos que enumeran algunas posibles ubicaciones de realización y formas de escuchar y grabar los sonidos producidos. Como muchas de las puntuaciones de Lucier, las instrucciones parecen bastante sencillas, esencialmente una serie de sugerencias. Sin embargo, cada elemento de la lista podría tardar la mayor parte de un día, una semana o un mes en realizarse. Explorar la resonancia de las estaciones de metro o de las bahías o campanas podría ser una tarea para toda la vida. O uno podría pasar todo un invierno frío explorando y registrando las posibilidades de resonancia inherentes a la congelación³⁰. Se puede crear un cuerpo de arte a partir de la explosión como lo ha hecho Cai Guo-Qiang, pero ¿cuántos, a lo largo del camino, han explorado las resonancias que resultan? Una lista es un resumen, pero también puede ser una apertura a un vasto ámbito de experiencia y exploración, por su idoneidad para la música experimental.

Las listas también pueden encontrar su camino como material de la ejecución misma. La partitura para *calme étendue* (1996-1997) de Antoine Beuger consiste esencialmente en vastas listas de notas, palabras o gestos que pueden colocarse en cualquier duración entre 45 minutos y 9 horas, con silencios que ocurren entre las secciones sonoras.

Como se puede aprender de *Hojas de hierba* de Whitman, una lista de palabras es casi un poema. Debido a la forma categórica en que se organizan las listas a menudo, puede ser muy inusual. Todos sabemos que el lexicón de un diccionario crea multitud de yuxtaposiciones imprevisibles. Una de las listas más extrañas y maravillosas que conozco es *Lovaty* (1996) de Jürg Frey. La obra debe ser vista y escuchada para [55] ser comprendida, pero aquí quizás una breve descripción dé alguna indicación de cómo la pieza usa sus materiales. La partitura consta de dos largas listas de nombres, llegando a un total de unas 2.200 palabras. La primera lista es de aves, que provienen todas de una sola fuente³¹. La segunda es de lugares pequeños, lo que en alemán se llama *Flurnamen*, que significa características de un paisaje local, como las laderas de una montaña o una colina, partes de un paisaje local, un valle, un pastizal, etc.,

³⁰ Como sabría cualquiera que haya experimentado el crujido repentino del hielo en un lago aparentemente congelado, esto podría implicar no solo peligro, sino también una experiencia vívida de sonido ambiental.

³¹ *Naturgeschichte der Deutschen Vögel einschlieslich sämtlicher Vogelarten Europas* von C. G. Friedrich (5th edn, 1905).

a cada uno de los cuales se le ha dado un nombre individual, todo traducido en dialecto suizo-alemán³². Frey organiza las listas de diversas formas. En general trabaja con los sonidos de las palabras, en cuanto a su longitud y similitud / disimilitud fonémica, y también con grados de reconocimiento. Por ejemplo, la primera mitad de la lista de nombres de aves es tal que un hablante de alemán no los conectaría necesariamente con aves, aunque muchos de los nombres son bastante sugerentes. (Hay uno, por ejemplo, llamado 'Sprachmeister' o algo así como 'artesano del lenguaje'.) La segunda parte de esta lista contiene principalmente nombres que indican claramente aves, que terminan, por ejemplo, con '-vögel', '-gänse' o '-eulen'. También hay subsecciones que agrupan aves que tienen colores en sus nombres o aves que tienen "insultos" como parte de su nombre, que pueden incluir palabras como "quejoso" o "gritón" o "ladrón" (en alemán).

Con los nombres de los lugares, Frey en su mayor parte ignora las referencias geográficas obvias, palabras como *Wald* o *See* o *Berg* (bosque, lago, montaña). El orden se crea en gran parte por el movimiento a través de áreas adyacentes de Suiza, desde Lötschental, a través de los Alpes y el Berner Oberland, pasando por Seeland y Jura, y terminando cerca de Basilea. Dentro de esta organización a gran escala, también hay un área donde se utiliza una serie de nombres de lugares de una sílaba. Estas son palabras increíbles: *Loo*, *Üech*, *Dy*, *Galm*, *Zälg*; se podría citar fácilmente toda la lista.

La actuación consiste en una lectura de la lista por parte de dos intérpretes. A menudo es una especie de lectura en solitario. El papel del segundo orador es duplicar ocasionalmente la voz del primero. La única otra variación que ocurre en la lectura de la lista es la aceleración ocasional y repentina pero sutil del tempo regular de 30 palabras por minuto a 40 por minuto.

La velocidad con la cual pasan las palabras y la complejidad lingüística de los nombres hace que la obra parezca bastante rápida y densa al principio. Las listas parecen bastante simples, pero como en el caso de Lucier, representan una cantidad significativa de información, y uno siente eso. Al escuchar uno pasa a través de tiempos de concentración y fatiga, y hay pasajes que son inexplicablemente graciosos. El comienzo de la segunda gran sección de la pieza (cerca de los 35 minutos) es el evento principal de la composición (Ejemplo 15).

³² Los nombres de lugares se extrajeron de varios mapas de Suiza a escala 1: 25000.

Rostdrosseln
Alpenamseln
Bleikehlchen
Falkensperlinge
Orpheussänger
Sperbergrasmücken
Fichtenammern
Karminhänflinge
Rosengimpel
Grosse Rohrsänger
Grosse Weidenblätter
Grosse Lerchen
Ungarische Sprosser
Schwedische Sprosser
Dänische Nachtigall
Diademwiesenschmätzer
Sandflughühner
Steppentauben
Gierfalke
Sternfalke
Blaufalke
Arabische Steppenhühner
Kaspische Reiher
Uralkäuze
Bleigraue Seeschwalben
Weissbindenkreuzschnäbel
Blassdrossel
Edelfasane
Ellernhühner
Schwarzbrüste
Tüpfelsumpfhühner
Bellhennen
Zwergbrachvögel
Kleinste Wasserhühnchen
Eulenköpfe
Rotbrüstige Säger
Lachseeschwalbe
Unsichere Teufelssturmvoegel
Wanderne Albatros
Russturmtaucher
Kleine Goldohren
Fluglose Alke
Harlekinsenten
Graue Strandläuferchen
Halsbandgiarole
Siten
Jäggu
Lejis
Hämu
Tönu
Nyffel
Birbe
Furli
Fälben
Fäili
Multen
Joneren

[57] ejemplo 15 Extracto de *Lovaty* (1996), Jürg Frey. Las cursivas indican un tempo más rápido.

El inicio de la sección que comienza con "Siten" funciona como una especie de shock. Uno no ha entendido cuán aclimatado se había vuelto al lenguaje humano de las aves (con todas sus onomatopeyas concomitantes y descripciones de apariencia y carácter). En retrospectiva, está claro que la lista estaba *hablando en pájaro*, y luego de repente comienza a *hablar en lugar*, un idioma completamente diferente - uno que es más directo y al [56, 57] punto, pero que también contiene una mayor variedad de combinaciones de letras. La pieza en la realización rara vez tiene el efecto de ser "solo sonido": los significados, que deben provenir de alguna manera profunda de las cosas que los nombres describen, comunicar algo más allá del sonido, incluso cuando uno no tiene idea de lo que podría ser la palabra o las palabras originales. En una lista para orador en solitario que siguió a esta, *Freichten* (1997), Frey se sintió capaz de inventar sus propias palabras.

Poema

El impacto de Cage en la poesía moderna a veces parece ser casi tan grande como el impacto que tuvo en la música³³. De hecho, gran parte del trabajo de Cage parece estar entre la poesía y la música. Quizás sus obras más conocidas en esta dirección sean los muchos 'mesósticos': una especie de poema en el que una clave (o palabra o nombre repetido) se incrusta en un texto, y que luego se centra en la página, con las letras del nombre en mayúscula. A veces, Cage utilizó esta técnica como una forma de "escribir" a través de otras obras (es decir, escritas por otros), incluso cuatro veces a través de *Finnegans Wake* de Joyce. El segundo de ellos forma la base de su influyente obra *Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wake* (1979)³⁴. La pieza en sí es notable, una de las piezas de sonido más ricas y hermosas que produjo Cage. También es notable su estilo de lectura / canto, en sí mismo una especie de teoría de cómo un poema puede convertirse en una canción. También hay algo innegablemente poético en la redacción de ciertas partituras, incrustado, por así decirlo, en

³³ A Cage, por ejemplo, se le otorga una posición destacada en la excelente antología de poesía experimental estadounidense de posguerra de Eliot Weinberger: *Poetry Since 1950: Innovators and Outsiders* (New York, 1993).

³⁴ Mode Records 28/29 (1992).

la prosa³⁵. Probablemente no sea accidental que en el momento en que Cage y otros exploraron el punto de inflexión entre la prosa y la poesía y su obra, escritores como Nathalie Sarraute, en una obra como *Tropismes* (1957), y Samuel Beckett, en sus obras breves de los años sesenta en adelante, hacían lo mismo. Cage habría conocido los poemas en prosa de Mallarmé y, posiblemente, también la obra de Francis Ponge.

Sin embargo, fueron los miembros del grupo Fluxus los que tomaron el concepto de prosa / poema como música o partitura de acción y realmente lo desarrollaron. Algunas partituras de George Brecht o La Monte Young se parecen tanto a los poemas como a cualquier otra cosa. La colección *Grapefruit* (1964) de Yoko Ono tiene muchas de esas piezas. *EARTH PIECE* ("Escuchar el sonido de la tierra girando") se identifica como música porque implica escuchar, en este caso una forma imaginaria de escuchar. Otros son absolutamente poéticos en sonido e intención:

Los mejores son elegantes, poéticos y también bastante practicables:

[58]

BOX PIECE

Buy many dream boxes.
Ask your wife to select one.
Dream together.

1964 spring

³⁵ Aquí, por ejemplo, hay una oración de las *Variaciones III*: "Algunas o todas las obligaciones de uno pueden cumplirse a través de las circunstancias ambientales (cambios ambientales) simplemente al darse cuenta o responder a ellas".

MAP PIECE

Draw a map to get lost.

1964 spring

ejemplo 16: BOX PIECE y MAP PIECE de Yoko Ono (de la colección *Grapefruit*)

[59] Uno pasa un momento con tales piezas, en parte porque la forma te permite escribir y leer muchas de ellas. De vez en cuando, uno decide hacer una, por un concierto u otra razón. Esta forma corta, que ha sido revivida en los últimos años, es como un repertorio de nociones poéticas / musicales que conservan su potencial, quizás porque el potencial es a menudo el tema real de tales partituras.

Las *Postal Pieces* de James Tenney comparten algunas de las características de este trabajo, pero algunas de las pequeñas diferencias son cruciales. Algunas de las piezas, como *Having never written a note for percussion* (1971), utilizan la notación musical, por mínima que sea. Pero esta partitura es casi un poema:

Es en parte la alineación la que crea el efecto poético. A menudo recuerdo una pequeña sección de *Un coup de dés* de Mallarmé:

blanchi

étale

furieux

(blanqueada, calmada, furiosa)

Como un buen poema, cada palabra de la pieza es necesaria, pero las palabras también se refieren a la música: desde el título (instrumentación) hasta el subtítulo (indicación de realización) y la dedicatoria (Budd es un compositor y amigo de Tenney cuyo estilo de realización debe haber influido en esta pieza). La lista de instrucciones puede muy bien ser un conjunto de indicaciones musicales específicas, incluida la palabra "blanco" (para ruido blanco). El conjunto, a pesar de su apariencia poética, es un fuerte estímulo hacia algún tipo de acción musical o escénica.

He estado involucrado en varias realizaciones de la pieza y he experimentado muchas representaciones maravillosas, sin que cada vez escuche una sin éxito. Estas poquísimas palabras parecen dar rienda suelta a una idea concreta en la mente de las personas que deciden realizar la pieza. Podría ser una orquesta de instrumentos inventados que tocan suaves sonidos blancos con tonos que se abren paso; un gran trozo de espuma de poliestireno arrastrado por un piso de cemento durante una hora; una vela blanca que arde lentamente en una pequeña habitación oscura; un tubo de pasta de dientes que se desenrolla lentamente a lo largo de una acera, o, de hecho, Harold Budd tocando el piano suavemente y durante mucho tiempo. Cada uno de estos parece haber captado el ímpetu de este conjunto de instrucciones sin estar de acuerdo en su esencia. Esto demuestra el poder del lenguaje poético para incitar estilos específicos de lectura o, en términos musicales, de audición.

For Percussion Perhaps, Or

(night)

for Harold Budd

very soft

very long

nearly white

James Tenney

8/6/71

ejemplo 17 “For percussion perhaps, or...”, una de las *Postal pieces* (1965-71) de James Tenney

Estas características también se encuentran en varias obras de Antoine Beuger. Para elegir uno, véase, por ejemplo, *ein ton. eher kurz. sehr leise*. (Ejemplo 18)³⁶

[60] Aquí nuevamente tenemos una situación en la que el contenido verbal de la partitura se ha limitado a las palabras que son necesarias. Beuger utiliza una especie de licencia poética en la eliminación de lo que, en prosa, serían unidades gramaticales necesarias³⁷. La elegancia de la descripción deja abiertas multitud de formas de realizar las instrucciones, sin enturbiar el conjunto de acciones claras que indica la partitura. con consideraciones innecesarias. Las interacciones entre los dos artistas, que surgen del proceso de toma de decisiones por separado para cada uno y entre ellos y su entorno siempre presente, sugieren la complejidad de una relación a largo plazo. Cerraré este apartado sobre la partitura poética con otra obra reciente de Manfred Werder.

³⁶ Aquellos interesados en este aspecto de la obra de Beuger también pueden consultar su *l'horizon unanime* for ensemble (1998), *évantail* for piano (1998), *tout à fait solitaire* (1998) para un intérprete y una serie de piezas llamadas *ins ungebundene* (1997-1999). Esta traducción de *ein ton. eher kurz. sehr leise*. (1998) es del autor de este capítulo.

³⁷ "Los materiales consisten en un tono, compartido entre los intérpretes, tocado suavemente y durante un corto período de tiempo". Aquí tendríamos diecisiete palabras para las seis de Beuger.

one tone. rather short. very soft
for two performers

antoine beuger
1998

one tone.
rather short.
very soft.

once in the first half of each minute: one performer

once in the second half of each minute: the other performer

at some time one performer plays the tone no more and remains still until the
end of the piece.

at some time the other performer plays the tone no more and remains still
until the end of the piece.

duration of the piece: at least 30 minutes

[61] ejemplo 18 *ein ton. eher kurz. sehr leise* (1998), Antoine Beuger (traducción Michael
Pisaro)

eine anhöhe a hill

ein tal a valley

eine bergkette a mountain range

eine tiefebene a lowland

eine hochebene a plateau

ein flussdelta a river delta

ein fford a fford

manfred werder, 2008³

[63] Título

Algunas de las piezas de George Brecht y de Yoko Ono consisten, en gran parte, en su título. En *TRUMPET* de Brecht, la reflexividad entre el título y la acción es suficiente para volarte la cabeza.

Consideremos el papel del título en parte de la música reciente de Manfred Werder. El ejemplo 20 muestra, con un formato algo condensado, tres de ellos.

Aquí tenemos un conjunto de obras que por sus aparentes similitudes llaman la atención sobre las diferencias entre ellas. Siguiendo el progreso de una partitura a la siguiente, se considera la diferencia entre las indicaciones "tiempo" y "un tiempo" o entre "lugar", "un lugar" (con una descripción) y "lugares". La indicación "(sonidos)" está presente en cada una. Como la mayoría de la obra de Werder en los últimos diez años, el título consiste en el año en que fue escrita con la adición de un número a continuación, que indica el orden de aquella pieza dentro del año. El título, dentro del contexto de esta producción muy limitada, nos dice algo crucial: que en el año indicado, fue posible agregar una pieza a la cadena de obras que partió allá en 1998. El título enfatiza el proceso cuidadoso y deliberado de pensamiento, que toma lugar en un período relativamente largo de tiempo (dada la brevedad de las partituras), que evalúa la necesidad de agregar algo a eso que ya existe. La música de Werder ocurre mayormente como la alteración más leve en el ambiente circundante de un sitio: la presencia de un ejecutante (o ejecutantes) y la posibilidad (o el suceso) del sonido en el tiempo. Werder demuestra que este conjunto infinitamente rico de circunstancias – que es algo así como la infinita riqueza de la realidad, sustraída por la acción de la música – puede ser aproximada una y otra vez, cada vez desde un ángulo levemente diferente, dando una coloración levemente distinta a una atmósfera ya presente.

ort
zeit
(klänge)

place
time
(sounds)

2005'
manfred werder

ein ort, natürliches licht, wo die oder der ausführende, die ausführenden sich gerne aufhalten

eine zeit

(klänge)

a place, natural light, where the performer, the performers like to be

a time

(sounds)

2006¹
manfred werder

orte
eine zeit

(klänge)

places

a time

(sounds)

2006²
manfred werder

[64, 65, 66] ejemplo 20 Las partituras 2005¹, 2006¹ y 2006² de Manfred Werder.

Duración

Uno de los desarrollos centrales en la música de John Cage fue el tratamiento de la duración misma como material musical. Su música hasta 1952 entiende esto, pero lo implementa principalmente en el uso de dispositivos rítmicos más típicos. Como hemos visto, el sistema proporcional de micro y macro ritmos permitió a Cage tratar el sonido y el silencio por igual. El siguiente paso en este camino fue la consideración de la duración sin la subdivisión en unidades rítmicas.

La transformación decisiva en este pensamiento se hace evidente con el título de su *4'33"*. El título es, más o menos, la obra. Dice que el material de la composición será el tiempo que tarde. La pieza demuestra que la realización del marco en sí será un requisito suficiente para crear una situación musical. Revela que el contenido de la música se crea mediante la duración, antes de que se produzca cualquier cuestión de sonido o silencio. Aunque uno no podría esperarlo, dada la aparente simplicidad de la instrucción involucrada, la partitura en sí parece haber presentado desafíos para Cage. Fue como un remanente de su trabajo con duraciones proporcionales en las obras previas a *4'33"* que Cage primero anotó estas duraciones como proporciones. Fue solo [67] en la segunda versión que Cage simplemente enumeró las duraciones de los tres movimientos como unidades de tiempo.

Cage parece haber considerado *4'33"* su pieza más importante y, en retrospectiva, queda muy claro que los problemas de composición que planteaba la pieza eran realmente importantes. La realización de *4'33"* parece haber abierto las compuertas para Cage, en términos de posibilidades de formas de escribir música. La década siguiente fue una época muy productiva para él, incluyendo la serie de piezas con duraciones exactas como título y la serie *Music for piano*. También está el trabajo de Cage con cinta y medios electrónicos en *Williams Mix* (1952), *Radio Music* (1956), *Fontana Mix* (1958) y *Cartridge Music* (1960). Finalmente, el período incluye la composición a gran escala del *Concert for Piano and Orchestra*, *Winter Music* y *Atlas Eclipticalis*.

De todos modos, vista como una interrogante sobre la 'duración' misma, *4'33"* también fue algo así como un recurso provisional. Sólo es con *0'00"* que Cage nuevamente retoma este hilo particular, y con esta obra, se vuelve claro que el siguiente paso era de hecho muy difícil

de hacer. Que Cage era consciente de esta conexión se vuelve claro por la partitura misma: “Esto es 4’33’’ (Nº2) y también parte 3 de una obra en la cual *Atlas Eclipticalis* es la parte 1”³⁸. Como en 4’33’’ el título aquí dice (casi) todo. Esta es una pieza que pone una duración de 0’00’’ -esto es, ninguna duración experimentada. ¿Se refiere esta pieza al hecho de que un evento significativo puede sólo ser experimentado como la huella de un evento, y que esta ocurrencia efectiva está de algún modo fuera del tiempo o más abajo de la duración de tiempo real? ¿Realmente Cage se refiere a esto cuando dice en la partitura que ‘ninguna atención ha de ser dada a la situación’? ¿Es la naturaleza de una acción el siempre escapar a nuestra atención? La obra es un acertijo y un límite – una demostración que pensar sobre la duración de reloj puede ser llevado tan lejos que salgamos fuera de aquel ámbito completamente³⁹.

Las interrogantes planteadas por estas obras han generado todo tipo de respuestas creativas. Cage mismo regresó en una manera relativamente casual a la pregunta sobre la duración con las “piezas de número”, las cuales usan notación entre corchetes⁴⁰ para abrir ventanas duracionales dentro de la duración total fija de la obra.

El uso del reloj o de un cronómetro se ha vuelto un lugar común en obras recientes. Permite a uno simplemente decir cuándo una acción o un silencio comienza y cuándo termina o para dar una duración, dejando de lado completamente al compás como una unidad de medición para duraciones más largas. Un silencio de cinco minutos es una cosa bastante clara y esta notación corresponde a aquel hecho. ¡Cuando uno se acostumbra a esta manera de notación se pregunta por qué la gente no había pensado en ella antes! También puede llevar a ideas musicales que podrían de otro modo haber parecido imposibles. En *expanding space in limited time* (1994) de Kunsu Shim para violín solo, el uso de tiempos de reloj permite a Shim [68] crear duraciones de cinco minutos o más para tonos solos. Esto es combinado en esta obra con un control extremadamente estricto de cuánto arco será usado en aquel tiempo (desde toda la extensión del arco a un sexto de él). Esto a veces produce un tono tocado tan

³⁸ John Cage, *0’00’’* (Peters Edition, New York, 1962).

³⁹ También añadiría, sin embargo, que la pieza puede y debe realizarse: es más que un concepto. La experiencia nos dice que los problemas que plantea generan fascinantes soluciones individuales, que no hubieran sido imaginables sin la partitura.

⁴⁰ Aquí, en general, se dan un período de tiempo de inicio (o tiempo único) y un período de tiempo final (o tiempo único). El ejecutante generalmente es libre de colocar los sonidos donde quiera dentro de estos corchetes.

lentamente que el resultado sonoro está verdaderamente al borde de la audibilidad, incluso cuando uno está cerca del instrumento.

Gran parte de la música de Carlo Inderhees surge de los principios básicos del cronometraje humano. Muchas de las piezas de Inderhees, incluidos los dos grandes ciclos *für sich* (1997) y *STIMMEN* (2001–) duran exactamente una hora y derivan sus tiempos de subdivisiones proporcionales de esa hora⁴¹.

STIMMEN es una obra fascinante. Existe principalmente como un procedimiento para crear piezas individuales. Cada parte está diseñada para replicar la estructura micro-rítmica en la estructura macro-rítmica. La duración de 60 minutos se divide en 12 unidades de cinco minutos cada una. En el nivel rítmico más bajo, un compás de 12 unidades, con cada unidad correspondiente a un segundo, se utiliza como clave rítmica para esa parte. La ubicación y duración de la unidad dentro del compás se repetirá en cada compás que sigue, y también mapeará el lapso de la duración de 60 minutos utilizada por esa parte. Por lo tanto, una parte que tiene una duración de una unidad a partir de la unidad uno, con las siguientes 11 unidades en silencio, se mapeará a gran escala como los primeros cinco minutos de los 60 minutos, y las 55 unidades restantes se realizarán como un silencio. Una parte que tiene una duración de cuatro tiempos que ocupa los tiempos del nueve al doce, no comenzará hasta el minuto 40, pero continuará hasta el final. Estas partes se conciben utilizando una distribución de Fibonacci del número total de tonos necesarios en los nueve lugares centrales del pentagrama, sin clave (esto lo determina el ejecutante). Cuando se necesita un cuarteto, se ensambla un conjunto de cuatro partes individuales para la pieza⁴².

Los requisitos temporales del proyecto conjunto de Inderhees con el artista Christoph Nicolaus (*garonne / für sich*) son aún más extensos: implican la creación de un calendario anual para las representaciones intermitentes de la obra⁴³.

⁴¹ Otras obras de Inderhees a menudo, como en Cage, reciben simplemente una unidad de duración como título: *SIEBENUNDVIERZIG MINUTEN* (47 ') para órgano, *ZWANZIG MINUTEN* (20') para piano, *FÜNFUNDREISSIG MINUTEN* (35 ') cuarteto, etc.

⁴² Inderhees a veces decide escribir una pieza homofónica de voces múltiples, en cuyo caso todas las voces funcionan rítmicamente como una parte, aunque con asignaciones de tono individuales.

⁴³ Este proyecto, por interesante que sea, es demasiado complejo para describirlo aquí. Los interesados pueden encontrar más información en el sitio web de Edition Wandelweiser: <http://www.wandelweiser.de> (consultado el 9 de septiembre de 2008).

La interrogante de la larga duración, medida en otro método distinto al tiempo de reloj, fue una preocupación de Morton Feldman. Las obras finales de Feldman tratan la duración como un problema de escala. Los magníficos *Nymphéas* de Claude Monet exhibidos en el Musée de l'Orangerie en París son tan grandes en escala que uno no puede verlos todos al mismo tiempo – son cuatro murales en cada una de las dos salas ovals del museo. Uno está constantemente viendo y recordando, y la experiencia de observación incluye también olvidar aquello ya visto, sólo para acordarse de esto cuando uno viene de vuelta. Esta es una experiencia que será familiar a los aficionados a obras como el *String Quartet II* (1983) o *For Philip Guston* (1984). Tener la sensación de estar a la deriva en el tiempo en una escala que olvida el reloj – que uno tarde o temprano se olvidará del inicio; que no será posible anticipar el final – que lo ocurrido antes en la pieza no ha acontecido sólo dentro de la escala de la pieza, sino dentro de la escala de la propia vida – todo esto sucede en otro ámbito duracional. Hace sentido que Feldman [69] arribase a estas duraciones sin un plan aparente, como el resultado de agregar a la música día tras día hasta que la pieza estuvo terminada – la extensión de la pieza corresponde aproximadamente a la duración de la escritura.

Calme étendue de Beuger puede durar hasta *nueve* horas para una sola realización, una práctica que surge de su planificación de los eventos *Ein Tag* [Un día] en el taller del artista visual Mauser en Colonia. Para un ejecutante o miembro de la audiencia que ocupa el espacio durante las nueve horas completas, este lapso comienza a parecer ilimitado, como si nunca hubiera comenzado, como si uno lo siguiera haciendo para siempre. El comienzo y el final de esta duración parece relativamente inmaterial: la percepción predominante es estar en *un mitad infinita*.

Dejar cosas fuera

Una característica de gran parte de la música de Feldman, tardía o no, es la relativa falta de indicaciones dinámicas. Al principio, Feldman adquirió el hábito de escribir simplemente, al principio de la pieza, "la dinámica es muy baja" o "la dinámica es extremadamente baja y lo más igual posible" o simplemente "extremadamente suave". En un trabajo tardío, normalmente, un solo *ppp* al principio se aplicará a toda la pieza. Por supuesto, nada de esto

significa que todos los sonidos tendrán la misma amplitud, ni mucho menos. La restricción, la limitación dinámica, se aplica mayormente a la manera en la cual el sonido es tocado pero no puede realmente aplicarse al volumen como es experimentado. En razón de lo que es muy probable que sean razones fisiológicas, hay simplemente mucha más variación percibida en el volumen en el rango más suave de la escala que en el límite más alto. Una vez que uno ha estado 'en' una obra tardía de Feldman, por digamos 40 minutos, la escala de los valores de amplitud puede parecer enorme, aproximándose al infinito, como un punto de desvanecimiento. Los cambios más pequeños se vuelven perceptibles. La manera para alcanzar esta complejidad no es a través de una indicación de una dinámica para cada sonido, sino que restringiéndolos para estrechar el rango de valores. Creo que esto funciona como la forma en que percibimos el sol en el horizonte durante el amanecer o el atardecer. Porque el horizonte está ahí como límite, se hacen perceptibles muchos más cambios, en el tamaño y la forma del sol, en su velocidad de movimiento, pero sobre todo en el carácter y color de la luz que se experimenta.

Mucha de la tradición experimental se preocupa de qué es lo que puede ser dejado fuera de una partitura. Una pieza de Christian Wolff puede decir nada sobre su duración total, las partes de estas piezas pueden dejar fuera llaves o lo que sea del sentido más general de valores rítmicos. Una partitura puede decir nada específico sobre qué especie de instrumentos pueden tocarla o acerca de la alineación de las partes. Tan pronto como uno comienza a pensar en este sentido, hay muchas consideraciones útiles sobre lo que podría quedar fuera [70] de una partitura. ¿Hará esto que el proceso de la ejecución sea más creativo? ¿Permitirá una cierta especie de apertura con respecto a la instrumentación una mejor ejecución que la disponible para cualquier ejecutante comprometido en vez de sólo para aquellos que tocan tal instrumento? ¿Aumentará la complejidad del resultado en la realidad al dejar algo específico tal como un ritmo que se ve complicado? ¿Crearé la claridad resultante de la partitura un sentido de claridad en la ejecución? ¿Habrá cosas que serán tocadas más sutilmente si es que el intérprete puede concentrarse exclusivamente en el sonido en vez de reconciliar lo que está sonando con lo que está en la partitura? Este tipo de preguntas se hacen a menudo en la música reciente y representan un tema implícito de gran parte de la música que he estado considerando aquí.

En *Swell Piece for Alison Knowles* (1967) de James Tenney, lo único que se le dice al conjunto sobre los tonos que deben tocar es que deben ser "libres e independientes". La partitura pide a los intérpretes que se concentren en el procedimiento de hacer un crescendo y decrescendo en un tono sostenido (es decir, cualquier tono sostenido). Sin embargo, en una realización tras otra, las armonías resultantes se unen de una manera milagrosa, como si hubieran sido compuestas para sonar exactamente como lo hacen, y por alguien lo suficientemente imaginativo como para romper las reglas armónicas. Cuando noté este resultado por primera vez, comencé a preguntarme por qué, a lo largo de los siglos, se tuvo que gastar tanto tiempo y energía en crear una armonía lógica y hermosa, cuando podía ser tan fácil como parecía ser en esta pieza. Al intentar responder a esta pregunta, escribí una serie de 34 piezas, tituladas, como grupo, *harmony series* (2004-2006). Cada una de estas obras intenta crear las condiciones para una especie de armonía funcional sin decir nada sobre las armonías específicas que deberían resultar. El ejemplo 21 muestra un ejemplo.

Cada pieza de la serie aborda la cuestión desde un ángulo ligeramente diferente: variando el número de intérpretes, las restricciones de duración, los tipos de sonidos sostenidos solicitados o los patrones en los que se despliegan los sonidos. Pero la pregunta básica sigue siendo: ¿Cómo nos armonizamos? Al tocar las piezas, uno desarrolla un método flexible para tomar decisiones, incluso si uno no tiene un sentido consciente de lo que jugarán los demás. Esta es una experiencia muy extraña: un intento de adivinación musical en el que, al parecer, siempre se encontrará una respuesta. Esto no quiere decir que todas las decisiones sean igualmente aceptables o hermosas. Es casi como si cada situación presentara un organismo específico, uno que tiene un conjunto complejo de comportamientos, que uno aprende más a través de la inmersión que del análisis. Es, en un principio, una situación en la que composición e improvisación parecen indistinguibles. Pero a medida que uno sigue trabajando, comienza a desarrollarse una versión, algo que la toma de decisiones colectivas del grupo ha comenzado a moldear y que parece crecer casi por sí solo.

So little to do [harmony series no. 6]
for six or more performers playing sustained tones

Letter To La Monte Young

There is so little to do, and so much time to do it in.

—George Brecht

The duration (of each section) is 10 minutes.
A performance consists of at least one section, but the section may be repeated any number of times (with each new section beginning immediately after the previous has ended).

Each performer plays one tone (any tuning).
With each new section the tone may be retuned slightly, i.e., altered no more than 20 cents from the previous tone.

Tones are very pure, very soft, very clear.

At some time before the 9th minute the performers begin playing their respective pitches simultaneously and hold them until the end of the 10 minutes is reached. The entry point(s) for the group should be determined beforehand using a chance procedure.

Winds and perhaps bowed strings should alternate sound and silence (entering and leaving as imperceptibly as possible) for the duration of the playing time, in order to avoid fatigue.

January/February, 2005

[71] ejemplo 21 La partitura de *So little to do* [harmony series 6] (2005) de Michael
Pisaro

Transcripción

Una parte importante del trabajo reciente de Peter Ablinger ha girado en torno al proceso de transcripción. En muchas piezas hay una intención específica: representar sonido crudo o grabado en un instrumento o mediante el lenguaje. Este proceso puede ser bastante [72] simple, como en las piezas de la serie *Weiss / weisslich 11b* (1994–) ("sentarse y escribir"), transcripciones verbales de la secuencia de sonidos en un entorno específico durante un período de tiempo específico.

Voices and piano (1998–) es una obra más compleja. Se trata de una serie proyectada de alrededor de ochenta piezas para compact disc y piano. Todas las voces provienen de grabaciones encontradas de figuras conocidas del arte, la política, el entretenimiento, etc.⁴⁴ Se reproduce una grabación de la voz y luego se acompaña de un pianista en vivo. Ablinger describe la parte de piano como un "escaneo temporal y espectral de la voz, como una fotografía [digital] de cuadrícula gruesa". La escritura aquí es en realidad la transcripción de información acústica, un proceso que es posible gracias a la facilidad con la que una computadora puede manipular datos de sonido. La partitura a menudo se parece sorprendentemente a una especie de música de piano de vanguardia que se podría haber visto en los años de Darmstadt⁴⁵.

Ablinger también ha trasladado la transcripción al ámbito puramente mecánico, con una pianola recientemente desarrollada que Nancarrow habría envidiado. Este instrumento puede, con la ayuda de una computadora, saltarse la etapa de partitura y pasar directamente a la transcripción espectral⁴⁶. Estos trabajos forman parte de una gran serie que Ablinger denomina *Quadraturen* (1995–). Aquí el principio básico implica cuadrar o crear una cuadrícula temporal y de frecuencia de una "foto" sónica, identificar un sonido medio para cada cuadrante y luego hacer una transcripción de eso. Estos cuadrados luego se vuelven a

⁴⁴ Algunos ejemplos: Guillaume Apollinaire, Jorge Luis Borges, Angela Davis, Morton Feldman, Martin Heidegger, Billie Holiday, Mao Tse-tung, Pier Paolo Pasolini.

⁴⁵ Gran parte de este y otros trabajos de Ablinger se pueden ver y escuchar en su sitio web: <http://ablinger.mur.at> (consultado el 9 de septiembre de 2008).

⁴⁶ Hay un conjunto de obras de Ablinger que utilizan este método, incluida una pieza realmente increíble que permite que el piano solo cree el sonido de la voz de habla inglesa de Schoenberg, acento alemán y todo: http://ablinger.mur.at/txt_qu3schoenberg.html (consultado el 9 de Septiembre de 2008).

ensamblar en un reflejo granulado de la imagen sónica, un proceso que Ablinger llama "fonorrealismo".

Otro principio de transcripción invierte el procedimiento, pasando de imágenes gráficas más simples al sonido.

Letters (1992) de Alvin Lucier transcribe letras mayúsculas en la partitura de acuerdo con un conjunto de reglas claras y simples. El espacio trazado está dentro de una octava desde el do central hasta el do una octava más aguda. Un grupo de octavas en el piano es una línea vertical. Las líneas rectas horizontales están representadas por tonos sostenidos. Las líneas curvas se trazan con glissandi. ¡Usando este simple vocabulario, Lucier podría deletrear cualquier cosa en inglés! Con un poco de práctica escuchando, se pueden escuchar las letras a medida que pasan. Este procedimiento se puede llevar a cabo utilizando grandes proporciones: cada C grande de la pieza *Charles Curtis* (2002) tarda seis minutos en dibujarse⁴⁷.

La música reciente de Chiyoko Szlavnicz implica la transcripción de dibujos realizados por el compositor. Como lo describe Szlavnicz, el proceso de dibujo en sí se realiza en etapas, a veces con varias versiones de un dibujo, hasta que surge una forma de [73] que es "fuerte y convincente". A continuación, se utiliza una serie compleja de cálculos para alinear la estructura lineal del dibujo con la situación instrumental y de afinación⁴⁸. En el trabajo de Szlavnicz, las muchas líneas oblicuas están conectadas, por medio de glissandi instrumentales o tonos sinusoidales, a una serie de objetivos coordinados en un esquema armónico en entonación justa. El resultado sonoro en una obra como *Reservoir* (2006) para conjuntos de cámara y tonos sinusoidales transmite una plasticidad del tiempo y el espacio que puede sentirse como si se hubiera creado un mundo nuevo, como si finalmente estuviéramos escuchando algunas de las concepciones extravagantes de mundos que se encuentran en los confines de las matemáticas.

⁴⁷ Aquí, al igual que con *Still Lives*, los tonos sinusoidales de barrido hacen el dibujo y la parte de violoncello se crea a partir de patrones diseñados para jugar con los golpes que pueden ocurrir con unísonos, octavas y otros intervalos ocasionales.

⁴⁸ El procedimiento se describe en detalle en el artículo de Szlavnicz 'Opening Ears – the Intimacy of the Detail of Sound' (Filigrane, #4, 'New Sensibilities', 2006). Gran parte del trabajo de Szlavnicz se puede ver y escuchar en www.plainsound.org (consultado el 9 de septiembre de 2008).

Escritura como proceso

La partitura de texto para el 0'00" de Cage es el registro escrito de su primera realización: la escritura amplificada de la partitura cumplió con la obligación de las instrucciones. En otras palabras, la escritura de la partitura fue la realización de la partitura. ¿Cómo armoniza la escritura de música experimental con la vida de las personas que la escriben? Es, por supuesto, trabajo y, como he intentado indicar, esto es solo una parte del trabajo del compositor, especialmente si uno está comprometido con todas las condiciones para hacer música. La cuestión de cómo este tipo de trabajo se relacionaba con la vida en sociedad fue uno de los grandes temas de la escritura de Cage⁴⁹.

El trabajo en curso de muchos de los compositores discutidos aquí es (o fue) una forma de vida. Para algunos compositores, esto se hace explícito en el proceso de trabajo en sí, donde un proyecto individual adquiere una vida propia que corre paralela a la vida del compositor.

Uno de esos proyectos en curso de Antoine Beuger se llama *auch da*. Durante unos meses, a partir de agosto de 2007, Beuger compuso diez melodías de cuatro frases cada día, utilizando una especie de taquigrafía de notación. Esto se convirtió rápidamente en un repertorio muy amplio al que Beuger ha seguido añadiendo, con algo menos de regularidad. Los amigos musicales del compositor pueden observar el progreso consultando un sitio web que creó para este propósito. Al no tener una instrumentación particular, cada melodía puede verse como un potencial para una pieza y eso es lo que está haciendo Beuger, utilizando este material como base para las obras terminadas. Una serie de estas piezas, llamada *aus den liedern*, asigna textos poéticos mediante un proceso misterioso a algunas de las melodías individuales de *auch da*. El efecto de esta (casi) casual unión de texto y melodía es sorprendente: es como si la melodía estuviera al acecho del texto, que, al mismo tiempo, recibe un nuevo significado por los contornos de la melodía. Considere por un momento la pieza que se muestra en el ejemplo 22, basada en un texto de Rajzel Zychlinski.

⁴⁹ Es algo que aparece de vez en cuando en su *Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse)*.

aus den liedern (düsseldorf 2008)

Antoine Beuger, 2007/08
(Texte: Rajko Zichinski)

1 
Der Wind, er wird dir ver-trau-en, wie ein Klei-nes Schaf wird er die Au-gen schlie-ßen.

2 
Die Bäu-me rau-schen, der Wind ist kühl und bringt uns bald die Nacht.

3 
Ein Blick weckt ei-ne Welt mit-ten im hel-len Tag.

4 
...heb ich den Stein von der Er-de auf und es fällt auf mich ein Re-gen ü-ber herb-st-li-chen We-gen.

[75] El encuentro de texto y música aquí rompe la oración en lugares inesperados, en virtud de la estructura de la melodía y el patrón irregular del texto. Pero el ritmo entrecortado así creado aporta algo nuevo al poema: la sensación de que esto es pensamiento más que descripción⁵⁰.

La serie de James Saunders # [unassigned] (2000–) es también un trabajo modular en curso. Cada pieza de la serie está compuesta para una ocasión específica y tiene un título diseñado para reflejar la fecha de su única (y única) actuación. Los títulos se crean utilizando un patrón #ddmmyy: por lo tanto, la pieza #200203 fue interpretada (por la London Sinfonietta) el 20 de febrero de 2003⁵¹. La serie reconoce la continuidad del trabajo de un compositor al comprender todas las variaciones que ocurren dentro de la serie como una sola pieza; una pieza que es el resultado de la intersección entre el continuo del pensamiento y el trabajo del compositor, y las necesidades de producir una pieza para un conjunto específico de intérpretes para una sola fecha. (El poeta Oswald Egger llamaría a esto "continuidad discreta"). El material de una pieza podría usarse en otra o podría reaparecer transformado. Un conjunto de conceptos gobierna lo que constituye una unidad, pero estos se moldean y desarrollan con el tiempo, influenciados por cosas que ya han ocurrido. La pieza crece orgánicamente sin ninguna concepción de un todo o un fin. Las unidades individuales no solo son específicas del sitio, son específicas de la fecha y de la situación. Hay algo en el proyecto que sugiere una especie de cadena orgánica de Markov: crea una historia (im)personal que corre paralela a las condiciones de trabajo y la situación de vida del compositor y del mundo de la música (experimental).

Quizás los más ambiciosos de los proyectos a largo plazo, situacionales y compositivos sean los diseñados por Manfred Werder. Tanto con su *stück 1998* como con la serie de piezas para uno a nueve intérpretes (*ausführende*), Werder ha creado obras de una longitud que trasciende fácilmente el límite de una sola realización. *stück 1998* consta de un total de

⁵⁰ Se trata de una pieza para voz y orquesta de cámara: cada uno de los instrumentos elige uno (o dos o ninguno) de los tonos de la frase y lo toca de forma suave y prolongada durante la duración de la canción.

⁵¹ En el sitio web de James Saunders se ofrece una lista actualizada de versiones con los títulos y las actuaciones (y más información sobre la serie): <http://www.james-saunders.com> (consultado el 9 de septiembre de 2008).

120.000 acciones, cada una de las cuales tiene una duración de seis segundos, seguidas de seis segundos de silencio, para un tiempo total de ejecución de 400 horas.

La serie *ausführende* consta de nueve piezas, cada una de las cuales tiene 160.000 acciones, con la misma duración de 12 segundos, para un tiempo total de 533 horas. La producción de las páginas, cuando se requieren, es un trabajo real: se debe consultar una tabla y cada evento debe ingresarse en la partitura.

Cada pieza, sin embargo, está concebida para ser parte de una actuación única e intermitente. Para reproducir una de las obras, uno tiene que estar en contacto con el compositor, de modo que pueda proporcionar el siguiente conjunto de páginas, lo suficiente, a ocho minutos por página, para cualquiera que sea la duración de la realización. Cada página sigue las mismas reglas que todas las páginas anteriores, pero aun así, en la mayoría de los casos, generalmente uno no tendrá, al menos al principio, una idea de cómo se realizó el conjunto de páginas anterior (es decir, para qué intérpretes, utilizando qué sonidos, durante cuánto tiempo, en qué lugar de actuación [76] y así sucesivamente). El propio compositor solo supervisa la distribución de las páginas, no la forma real de realización. Dado que en la mayoría de los casos solo se interpretarán unas pocas o varias de las páginas cada año, es probable que cada pieza sea un compromiso de por vida para el compositor.

Sin embargo, desde otro punto de vista, son obras que parecen tener vida propia, solo vagamente guiada pero no garantizada ni necesariamente experimentada por el compositor. La trayectoria y el desarrollo de la pieza serán en gran medida independientes de él, incluso cuando él mismo sea, de vez en cuando, uno de los intérpretes. Comienza a formarse una comunidad de artistas que han participado, personas que, de alguna manera, han contribuido al mismo hilo conductor. En este sentido, el tiempo entre las actuaciones también es digno de consideración: estos son silencios, de una especie, momentos en los que la obra pasa a la clandestinidad pero no desaparece. Durante una pequeña parte de nuestras vidas somos conscientes de estar en esta comunidad silenciosa.

Conclusiones

La música experimental abre el proceso completo de la creación a la interrogación y a la investigación. No olvidamos que la escritura es solo una parte del quehacer musical, incluso si dentro de esta tradición puede ser una parte importante de ella.

Al tomar todo el proceso por medio del cual la música es concebida, escrita, interpretada y escuchada como un área de consideración crítica, y luego, por una amorosa innovación creativa, la música arriba una y otra vez a maneras inesperadas de sonido y de ser.

Las visiones novedosas que emergen son finalmente colectivas, áreas de innovación abiertas a quien sea que escriba, que toque y escuche. Esto es con frecuencia el caso que un compositor tomará en el vecindario donde otro abandonó, llevando su idea más allá o pasándola a través de otro conjunto de cambios. Lo que emerge es una red siempre en expansión de posibilidad y de amigos, una conspiración contra la manera en que son las cosas, una manera de decir “también existe esto”.

Un pequeño manifiesto

De lo que se trata al escribir música finalmente es del cuidado. Creamos situaciones, nos preocupamos por ellas, las cuidamos y nos preocupamos por la gente involucrada.