



MISOFONÍA OO CONVERSACIÓN CON KEITH ROWE

Coordinación editorial: Andrea Ancira, Inti Meza V.

Transcripción de la conversación con Keith Rowe:

Andrea Ancira, Rossana Lara Velazquez, Inti Meza V.

Revisión y traducción de la transcripción: Aimée Theriot

Traducción de los insertos: Andrea Ancira, Inti Meza V.

Diseño: Simon François

Ejemplar # _____

Se vale copiar

Nada parece sobrevivir al monótono del capital una vez que éste permanece impasible entre nosotros. Tal vez, es por ello que decidimos abordar la escucha sostenida de un mundo ingobernable. Insostenible la espera, nada tiene qué ofrecernos. Aburridos y decepcionados, auscultamos el rumor de otras batallas, todas ellas distantes, que se van desvaneciendo tras el último golpe y el último respiro de la voz del indignado.

Sólo pretendemos del aire la escucha disconforme: que el oído desorientado comience a otear la oscuridad ruidosa del mundo de la revuelta, de la ciudad convulsa, de la gente que corre persiguiendo otra vida. La transformación de los cielos es precedida por el sonido que advierte siempre lo que está por venir. Y nosotros, sólo queremos escuchar lo que adviene... lo que nos dice, antes de que efectivamente agotado, el mundo finalmente se abandone al creciente rugir de la esperanza, claramente depositada en el porvenir.

La consigna es desaprender el oxidado andamiaje escolar, olvidar lo aprendido y abrirnos paso por el salvaje follaje que es la vida, un lugar donde finalmente se entrelazan música, literatura y otras creaciones artísticas. Saber hacer. No es una aspiración imposible, es la simple voluntad de desandar lo andado, de aprender a perdernos.

Y al final, nada quedará sino la tinta desparramada en el papel.

Oficina de escuchas y recursos finitos.

El trabajo de Keith Rowe (Plymouth, 1940) exige imaginar la música, el arte y la improvisación más allá de los límites disciplinarios en los que se suelen confinar. En 1965, cofundó AMM junto a Lou Gare y Eddie Prévoist, una de las primeras agrupaciones que, al liberarse de los grilletes de la técnica, inauguró una forma de hacer y escuchar música. Sólo basta escuchar *The Crypt* (1968) para darnos cuenta de la radicalidad política que subyace en su poética, ciertamente anclada en un espíritu contracultural que se encontraba en uno de sus momento más embriagadores y contagiosos en los años sesenta. Describir su producción sonora no es nada sencillo, cualquier adjetivo o metáfora pareciera desviarse de las superficies elusivas del sonido que, durante más de cuatro décadas, ha logrado reinventar. Quizás ahí radique la impenetrabilidad o inconmensurabilidad a la que el propio Rowe y Prévoist han referido en numerosas ocasiones al hablar de su música.

Ya se sabe que, en su larga trayectoria, Rowe ha colaborado y compartido diálogos con diversos artistas y músicos como Christian Wolff, Cornelius Cardew, Evan Parker, Toshimaru Nakamura, o los integrantes de su más reciente agrupación llamada M.I.M.E.O (1997). Además de la naturaleza colaborativa de su trabajo, habría que mencionar otro aspecto que también atraviesa toda su obra: la práctica de la improvisación como desarrollo creativo de un lenguaje propio cuyo valor no necesariamente está fincado en la idea agotada de la figura del artista como genio, sino en el ímpetu creativo de reinventar y desmontar cualquier estructura: desde un instrumento como la guitarra, los lenguajes de representación, hasta las formas más sofisticadas de organización social.

A diferencia de los discursos de la vanguardia modernista, Rowe se acerca a la tradición con gran apertura: retoma e incorpora aquello que le resulta útil en la construcción de su propio lenguaje. Asimismo, se permite ser afectado tanto por las Variaciones Goldberg o Caravaggio como por el trabajo de Otomo Yoshihide o Cy Twombly. En ese sentido, se podría decir que su práctica instauro una relación distinta entre pasado y presente que se distancia e incluso cuestiona la tradicional e integrada necesidad de ruptura e innovación de la vanguardia. También se distancia del discurso *cageano* de la experimentación ya que para él, la improvisación y la posibilidad de

producir música que aún no ha escuchado, no tienen qué ver con el azar o la indeterminación sino con el estudio, la observación y el conocimiento profundo del instrumento. A partir de una voluntad genuina de autoconocimiento, sembrada en sus estudios de artes en Plymouth College of Arts and Design, desarrolló una sensibilidad visual del sonido que le permitió construir una práctica en la que, casi de manera utópica, la imagen y el sonido coexisten. Esto fue lo que propició la cercana colaboración con Cornelius Cardew quien, al estar interesado en la exploración de formas expandidas del sonido a través de la composición gráfica, lo invitó a participar en la interpretación del *Treatise*. La música, el arte y la improvisación que practica habitan un espacio en el que no sólo se ponen en juego los aspectos formales de la producción, sino también las capacidades inventivas e imaginativas del ser humano que posibilitan lo que todavía no es, un futuro que, hasta este momento, sólo se manifiesta de manera latente. En un contexto en el que, como ya nos advertía Adorno, la homogenización de la producción es descollante, incluso en los campos que presumen tener más autonomía como las artes, el trabajo de Keith Rowe es una invitación a recorrer el difícil pero tremendamente satisfactorio camino de autoconocimiento a partir de la deconstrucción de lenguajes y estructuras sonoras dadas.

PALABRAS PRELIMINARES

En 1958, Alan Kaprow se preguntaba por el legado de Jackson Pollock tras dos años de su muerte. Siendo que Pollock había borrado la línea por la contundente intervención del gesto y desaparecido el punto por la gota con su danza de giros y saltos sobre el cuadro, logró algo muy cercano a lo imposible: cuestionar la intención del pintor sin tocar el lienzo, clausurando un mundo de la representación pictórica. Con ello, lejos de marcar una vez más el fin del arte, resitúa el orden de las preguntas en torno al campo del arte moderno, anuncia un nuevo mundo fecundo de posibilidades, un territorio abierto y pleno como la vida misma. Lo que surge es la huida hacia adelante de la acción y la creación. Una nueva era se inicia donde los gestos, comportamientos, afecciones y olores construyen una nueva idea del cuerpo. El sonido también es redescubierto como tema y motivo de júbilo exploratorio: todo un continente sonoro surge como espacio de experimentación e investigación estética. De alguna manera, el universo previsto por Kaprow también va a ser retomado por un grupúsculo de músicos europeos de los años sesenta. Muchos de ellos ocupaban un espacio ajeno a la música de academia: eran músicos provenientes del jazz o de la música popular como Derek Bailey, muchos otros eran artistas visuales como Peter Brötzmann o el mismo Keith Rowe, cabe preguntarnos si también ellos respondieron al toque de diana anunciado al comienzo de esta historia.

CONVERSACIÓN CON KEITH ROWE EN EL EX TERESA ARTE ACTUAL¹

INTI MEZA V.— Hay tres líneas que queremos tratar en esta sesión: La vida y obra de Cornelius Cardew, las políticas de la improvisación libre y su manera de operar en el instrumento. Quisiera comenzar por preguntar sobre la actualidad de Cardew, no sólo entre los músicos, sino también para la práctica del arte contemporáneo.

KEITH ROWE— ¿En el mundo en general?

AIMÉE THERIOT— En la práctica de la improvisación libre.

KR— Difícil saberlo con exactitud... Pienso en algo que Cardew escribió en un ensayo llamado Hacia una *Ética de la improvisación*². Lo que obtienes de este texto es inspirador: la idea más importante de lo que podemos hacer con nuestra vida es inspirar a otras personas a que se afanen en hacer lo que gusten. La manera de trabajar de Cardew nunca fue decir a las personas lo que tenían que hacer, sino inspirarlas a partir de la manera en que él procedía. Con frecuencia conozco a jóvenes que están inspirados e intrigados por Cardew. Pienso que Cornelius nos dejó una leyenda muy ambigua y difícil

1. Nuestro encuentro con Keith Rowe tuvo lugar en el Ex Teresa Arte Actual, el 14 de mayo del 2015 bajo la invitación de Eric Namour en el marco del festival EL NICHU EXPERIMENTAL #5 dedicado a la obra de Cornelius Cardew y Eliane Radigue.

2. Este ensayo se publicó en *Treatise Handbook* (1971), un libro que acompaña la partitura con el mismo nombre, junto con una serie de notas sobre la pieza. A partir de su lectura del Tractatus Logico-philosophicus (1918) y a las Investigaciones filosóficas de Wittgenstein, Cardew plantea la posibilidad de pensar la práctica de la improvisación como una forma de ética pedagógica. Además, propone alejarse —más no abandonar— los lenguajes musicales tradicionales con el fin de explorar un lenguaje que prescindiera de la notación y que se pudiese generar en la interacción interacción de interpretes, público y espacio. El agenciamiento y la espontaneidad constitutivos de esta práctica social de la música, elude la lógica de repetición y regularidad que el capitalismo exige e impone. En ese sentido, Cardew fue capaz de comprender y propiciar un entendimiento revolucionario de la espontaneidad.

con la cual lidiar, llena de contradicciones. A veces recapitulas tu personalidad en una sola palabra, en el caso de Cardew, esa palabra sería generosidad.

FERNANDO VIGUERAS— Yo quisiera contextualizar un poquito para la gente que no ha asistido a los eventos previos. Los músicos hemos abordado la obra *Treatise*³ de Cornelius Cardew, es una partitura gráfica que consta de ciento noventa y tres páginas con códigos que van desde líneas, flujos constantes hasta círculos, puntos y una serie de figuras geométricas que van evolucionando y producen consecuencias inesperadas. En realidad hemos desarrollado un trabajo alrededor de esta pieza y tuvimos un ensayo con Keith, el cual, más que un ensayo fue una sesión alrededor de la partitura. Me gustaría abordar la idea que tiene Keith en relación al ensamble con el que trabaja para este concierto.

KR— Resulta difícil, no los he escuchado, sería tramposo de mi parte. Tengo una noción del espacio pero es todo. Creo que es muy interesante que muchos de los músicos posean instrumentos tradicionales y también se valgan de instrumentos electrónicos.

AT— Es difícil contestar a esa pregunta porque no nos hemos juntado a tocar la pieza, hoy será la primera vez. Hace rato nada más afinamos un poquito y sonamos el espacio.

KR— Entonces, si me lo permites, te puedo responder después del concierto.

AT— ¿Cuál es su opinión sobre el término de música experimental, piensa que su música lo es?

KR— Bueno, recuerdo claramente que a fines de los sesenta hacíamos carteles que decían “Una velada de música experimental” y por consiguiente

3. Cardew describe *Treatise* como un dibujo largo y continuo, con una forma similar al de una novela. Es una obra compuesta entre 1963-1967. Resultado de la maduración de temas y problemas absorbidos en sus lecturas de Ludwig Wittgentein, Lao Tse y T.S. Eliott.

nadie aparecía ¿sabes? La verdad es que son palabras muy escurridizas. Recuerdo hace algunos años haber hablado con una mujer mucho mayor que yo y que había comenzado a pintar con acuarelas. Me preguntaba si ella era una artista experimental, y le dije que lo era. Era una artista experimental, de una forma muy peculiar, pero lo era. Creo que muchas veces tenemos una perspectiva muy extraña sobre esto, yo no creo estar experimentando, fui un experimentador hace cincuenta años pero ahora es parte de mi lenguaje, no creo hacer música experimental. Puede ser que intente algunas cosas, pero no estoy seguro de si eso es un experimento. A veces enmarcamos y emperifollamos nuestras personas y esfuerzos de una manera que exagera lo que hacemos.

FV— Yo tengo una pregunta en relación con la forma en que lo experimental se vuelve una convención. Pienso en mi instrumento, que es la guitarra, o que era la guitarra y que ahora está totalmente reducida. ¿Hasta dónde se puede definir un instrumento, cuáles son sus límites o en todo caso cuál es su función de instrumento?

KR— Los límites de mi instrumento se encuentran en mi falta de imaginación, valor o creatividad. Me atrae el instrumento porque exige, como tantas cosas en nuestras vidas, estar observando algo—en mi caso son seis trozos de cuerda—con la intención de traducir esas experiencias. Puedo decir que todo lo que conozco proviene de estar viendo esta fuente, estos tramos de alambre. Hay un filósofo griego⁴ que dijo: puedes dividir a las personas del mundo en dos grupos: el zorro es una animal que sabe muchas cosas distintas, mientras que el erizo, sólo sabe una gran cosa. Y creo que al estar

3. Arquiloco (Paros, 712 a.C.- 664 a.C.), se trata del fragmento de un poeta mercenario griego de la antigüedad. Tal vez se confundió con el libro tristemente célebre de El Zorro y el Erizo dedicado a los usos de la historia en Tolstoi. En él, Isaiah Berlin desarrolla la tesis en la que da cuenta de una manera un tanto simplona sobre las peculiaridades de ciertos filósofos, aquellos que poseen una idea central reguladora del mundo (Marx, Hegel (por supuesto), Platón y Lucrecio) entre otros, esos serían los Erizos. Los Zorros en cambio son aquellos que miran el mundo en toda su pluralidad y diversidad posible...son los protoliberales de la antigüedad: Herodoto, Aristóteles, Erasmo de Róterdam, Shakespeare, Montaigne, por mencionar sólo algunos.

mirando estas cuerdas durante cincuenta años, yo soy un erizo. Mi enfoque y fascinación con la guitarra vino de estar en la escuela de arte viendo las pinturas de guitarras de George Braque⁵. Siempre me pregunté ¿a qué sonaría una guitarra como esas.

IM— Hace un momento platicábamos acerca de las distintas versiones que hay alrededor del *Treatise*, buscando me encontré una versión *harsh noise*⁶ interpretada por Nicolas Horvey bastante buena una muy parecida a una de Shaun Feeney. De todas esas versiones que deberíamos conocer ¿cuáles son las más singulares en tu opinión, y cuáles serían la razones?

KR— Una vez más, resulta difícil responder. La mejor versión es la de un joven músico llamado Arthur Trottoir⁷ quien hizo una versión muy inspiradora de la pieza. Creo que es una pieza difícil, sólo puedes fallar, manifiestamente no puedes triunfar. Mirando la partitura, Robin Hayward⁸ dijo que nunca había escuchado una versión que le hiciera justicia a los gráficos extraordinarios.

5. Argenteuil-sur-Seine (1882 - 1963) Considerado miembro fundador de la poética cubista al lado de Pablo Picasso y Juan Gris. Inventor de la técnica del Collage. Su relación con el mundo de los instrumentos musicales y por consiguiente con la música es notable, va más allá de la mera representación de instrumentos en sus cuadros. Se trata de una profunda reflexión sobre el papel dinámico y plástico del sonido, de igual manera explora el momento dinámico del objeto capturado, construyendo plásticamente una cosa, cuya propiedad rítmica rota se materializa en la totalidad del cuadro.

6. Subgénero del Ruido. Dentro de la pléyade de los desarrollados en los últimos veinte años, éste sobresale por la incomodidad existencial que provocan su sonoridad áspera y *malpedera*, llena de sobre saltos y dolorosas disonancias, como cuando te apresuras a beber un chocolate muy caliente y terminas escaldado.

7. Sinceramente no sabemos quién puede ser este “joven músico francés”. Buscamos información sobre él por todo internet y nada. Llegamos a la Allmusic Guide y sólo encontramos a una banda belga cuya música nos hace dudar de que se trate de la misma persona.

8. Brighton (1969). Compositor e intérpete de tuba. Ha desarrollado técnicas de interpretación revolucionarias para instrumentos de metal, inicialmente a través del descubrimiento de la “válvula de ruido” (noise-valve), y más tarde, en el 2009, al inventar la primera tuba microtonal. En 2005 fundó el Ensemble Zinc & Copper Works para explorar la música de cámara de metales desde la perspectiva de la música experimental. Desde 1998 vive en Berlín.

Cuando la revisas, es tan creativa, intuitiva y fantástica que ni siquiera puedo rascar la superficie y hacerle justicia.Yo he tocado esta partitura desde hace cincuenta años y estuve involucrado desde el inicio. Cuando Cornelius estaba en AMM⁹, traía las notas previas, páginas de pre prensa y bosquejos mientras yo trabajaba con él la cantidad de material de cada página en función de cuánto material se podría absorber y leer sin que la interpretación recayera en la memoria, de modo que ésta se tornara incómoda. Creo que durante estos cincuenta años probablemente he empeorado... o me he vuelto más consciente de ella. Tengo un profundo y real sentido de la imposibilidad de hacerle justicia y preguntas que me habría encantado hacerle a Cornelius cuando estaba con nosotros y no hice.

Me parece increíble lo que puedes hacer con la partitura. He participado en conciertos en los que dividíamos símbolos, cuadrados, círculos, líneas curvas y líneas rectas, y en una página cinco filósofos franceses argumentaban por sus símbolos, los cuadrados... La siguiente la designábamos para vela y grabaciones de música barroca. En la página posterior hicimos lo opuesto, teníamos una guitarra destrozada atada a un violín. La siguiente era una página completamente en blanco y teníamos a un psicólogo infantil hablando sobre la importancia del silencio para los niños... Después hicimos un modelo genérico de ensamble, y así siguió. También interpretamos una versión para DJ... Lo que puedes hacer con la pieza es un increíble libro abierto.

AT— El sábado vas a dar un taller que se llama Ocupando el momento¹⁰, ¿A qué refiere el título?

9. Agrupación que surgió en Londres en 1965. Su música se sitúa entre la libre improvisación del jazz y del rock. Inicialmente constituida por Lou Gare en el saxofón, Keith Rowe en la guitarra y Eddie Prévoist en las percusiones, ambos tocaban con instrumentos “preparados” con objetos, máquinas y amplificadores. Entre algunas de las personas que han formado parte o han colaborado se encuentran: Lawrence Sheaff, Steve Lacy, Christopher Hobbs y Cornelius Cardew.

10. El 16 de mayo de 2015, en el marco de las actividades del festival el nicho#5, el Centro de Cultura Digital ofreció este taller impartido por Keith Rowe con Juan García como invitado especial.

KR— Proviene de mi participación en el grupo AMM. La frase original “ocupando el momento” fue una idea que me surgió mientras tocaban y grababan canciones unos músicos barrocos. Es la forma que ellos tenían para encontrar espacio en la música. De hecho mañana tal vez escucharemos algunas versiones para saber cómo utilizar el espacio. Se refiere a la posibilidad de encontrar un espacio en la música en el que ésta respire, no se inquiete, no avance o decline. Podríamos decir que un músico está tocando demasiada música cuando está atareado con el material, sin permitir que la música en realidad viva y respire.

Hay músicos, grandes músicos, que tocan diez, veinte, cien, muchas notas, pero pocas veces nos enfocamos en tocar sólo una nota, una exquisita nota en el espacio. Es como sentarte en un lugar sin hacer nada, más que absorber el espacio: sentir la humedad, la manera en la que el aire se mueve, instalarte y arrojar una nota con un cuidado exquisito que encaje perfectamente.

AT— Cornelius Cardew escribió y habló sobre el vacío que hay en un documento, en una grabación de improvisación libre¹¹. Él decía que la improvisación libre es una música que se tiene que escuchar en vivo y, en ese sentido, una grabación es un documento completamente vacío... ¿qué piensas sobre esto?

KR— Sí, regresando de nuevo a la *Ética de la improvisación*, la observación que hizo Cardew respecto a las grabaciones se relaciona con la imposibilidad de registrar un paisaje desde una ventana. La grabación no es capaz de registrar algo que es sumamente importante, esto es, el espacio mismo.

11. Podemos encontrar los posibles orígenes de esta discusión a partir de las restricciones que el tiempo de la grabación solía imponer a los músicos del jazz a la hora de producir sus solos improvisatorios. El impulso creativo del músico era delimitado por el formato de la fonofijación. Posteriormente el argumento se irá afinando a partir de la idea de la improvisación como aquella que implica una intervención sonora sobre el tiempo y el espacio ocupado por los músicos imposible de capturar en una grabación. Una variante de los dos argumentos anteriores es la imposibilidad manifiesta de la técnica de capturar el momento sonoro desarrollado bajo el impromptu del músico, pleno en sus facultades creativas cuya energía siempre va más allá de las restricciones dispuestas por los formatos, el mercado y otros mecanismos de recuperación del capitalismo.

Y, por supuesto, lo que la grabación documenta son los sonidos, la acústica... pero en AMM llegamos a la conclusión de que la música no se reduce a su naturaleza acústica. Por ejemplo, cuando vas de viaje, la idea del viaje no se limita a los paisajes del trayecto, a los árboles y las piedras. En AMM nos dimos cuenta de que la grabación no es el registro del viaje sino de los árboles y las piedras...

FV— Siendo una figura referencial de la escena de improvisación libre, ¿cómo asumes esta práctica actualmente?, ¿sigues teniendo el mismo impulso, la misma contundencia? ¿Las preguntas siguen siendo las mismas?

KR— El mundo de la improvisación ha mantenido una idea equívoca sobre su quehacer durante muchos años. Hubo un período, en los setenta, en el que la improvisación libre se concebía como un trabajo que se encontraba en un estado de perpetuo progreso. Y, en oposición a eso, la composición, la “buena composición” se consideraba como un material acabado. En realidad sucede lo opuesto. Cuando una improvisación está terminada, está terminada, pero cuando un cuarteto de cuerdas toma una composición de Shostakovich, la traen de nuevo a la vida, traen nuevas interpretaciones de ésta, y por ende nunca está terminada. Tengo que admitir que la mayor parte del tiempo hemos operado bajo ideas completamente erróneas.

Pensemos en la Ley de Sturgeon, propuesta por el escritor de ciencia ficción Theodore Sturgeon¹², que sostiene que el 90% de todo es basura. Yo opino que ese porcentaje es generoso pues probablemente el 98.5% lo es. En verdad, digo esto seriamente, hoy estaría dispuesto a aceptar que 100% de lo que he hecho son tonterías.

12. Theodore Sturgeon (1918-1985) escritor y crítico estadounidense, considerado uno de los escritores más influyentes de la llamada «Edad de Oro» de la ciencia ficción impulsada por el editor John Campbell de 1938 a 1950. Fue la inspiración de uno de los personajes más recurrentes en las novelas de Kurt Vonnegut: Kilgore Trout. La Ley Sturgeon es un aforismo derivado de una cita del escritor de ciencia-ficción Theodore Sturgeon («Nothing is always absolutely so»), comúnmente utilizado como introducción a la Revelación de Sturgeon, otro aforismo que dice que «el noventa por ciento de todo es basura».

Para concluir, yo estudié pintura y uno de mis maestros, Ben Hartley¹³, cuando teníamos como 17 o 18 años de edad nos dijo: “queridos estudiantes, el éxito es llegar a la edad madura y que eso pase desapercibido...”.

AT— Muchas gracias Keith.



13. [Artista y profesor de la Plymouth College of Art en 1960](#)

Fue de los primeros en comprender que uno de los problemas centrales de la nueva música era el problema del lenguaje. Su decisión de estudiar y aplicar los principios del realismo socialista fue motivada por la percepción de que la idea del realismo socialista no estaba basada necesariamente en cualquier estética marxista. Era primordialmente una cuestión del lenguaje, de presentar las ideas de una forma que fuera comprendida por un gran número de personas. No sorprende el hecho de que combinara su técnica artística con el contenido ideológico.

A Question of Language': Frederic Rzewski in Conversation about Cornelius Cardew /Daniel Varela // Un asunto del lenguaje: Frederic Rzewski en una conversacion acerca de Cornelius Cardew por Daniel Varela

En chocante diferencia con respecto a Cage, Cardew se encontraba igualmente comprometido con la dimensión emotiva de la creatividad. Describió su pequeña ópera, *Schooltime compositions*, como “una matriz de la cual sacar ciertos tópicos o materiales de los sentimientos del intérprete.” En síntesis, estaba “comprometido con una música que una vez más perdiera el recato.”

A Question of Language': Frederic Rzewski in Conversation about Cornelius Cardew /Daniel Varela // Un asunto del lenguaje: Frederic Rzewski en una conversacion acerca de Cornelius Cardew por Daniel Varela

La preferencia de Cardew por la creatividad del ejecutante creaba una elaboración específicamente inglesa de la indeterminación cageana sobre el tema de la improvisación.

Benjamin Piekut Indeterminacy, Free Improvisation, and the Mixed Avant-Garde

A finales de los sesenta, todos estábamos comprometidos con los derechos civiles y Vietnam. Cada uno intentaba descifrar que hacer. Surgieron varias soluciones y la más radical ciertamente fue la de Cardew quien, en lo que refiere a la escritura, se volvió en contra de sus maestros, atacando a Stockhausen e incluso a Cage. Musicalmente pensó que la música tendría ser más accesible, y una forma de lograrlo fue haciendo música apegada al formato tradicional de la música de concierto del siglo XIX. Utilizó formas tradicionales y las ancló en materiales políticamente significativos...

Entrevista a Christian Wolff por Damon Krukowski en Bomb –Artists in Conversations

En la vanguardia europea, el propósito de los procedimientos formales consistía en refinar la composición musical y dotarle de un carácter cuasi racionalista, híper racionalista. Todo estaba contemplado. Pero otra forma de abordar esos procedimientos formales es desde una perspectiva heurística. Trato de utilizar procedimientos formales que me llevan a espacios imprevisibles. Así que todavía estoy pensando en esa vieja forma indeterminada de ponerme en situaciones en las que tengo que descifrar una solución que va a llevarme más allá de mis límites, que va a llevarme a un lugar al que no esperaba llegar.

Entrevista a Christian Wolff por Damon Krukowski en Bomb –Artists in Conversations

No tengo una imagen fija de cómo debería de sonar una pieza. No existe una interpretación ideal, en el sentido de que se pueda replicar una imagen que esté en mi cabeza o que esté representada en la partitura. No existe una representación perfecta de la partitura...

Entrevista a Christian Wolff por Damon Krukowski en Bomb –Artists in Conversations

Esto pasa en la improvisación. Dos cosas que corren simultáneamente al azar de pronto se sincronizan de modo autónomo y te hacen entrar forzosamente en una nueva fase. Más bien, es como en esas vueltas ciclistas de seis días, cuando jalas a tu compañero hacia la siguiente etapa con un firme apretón de manos. Sí, la improvisación también es un deporte, y un deporte de espectadores, donde el más sutil juego en el nivel físico puede poner muy de relieve algo del misterio de estar vivos.

Cornelius Cardew Hacia una ética de la improvisación en Treatise Handbook (1971), Edition Peters.

El “sonido” informal tiene un poder sobre nuestras respuestas emocionales que no tiene la “música” formal, en el sentido de que actúa de manera sublimada y no en el horizonte cultural. Esto es una posible definición del terreno donde es experimental AMM. Estamos buscando sonidos y las respuestas vinculadas con ellos, en lugar de pensarlos, prepararlos y producirlos. La búsqueda se realiza en el medio sonoro y el músico mismo está en el corazón del experimento.

Cornelius Cardew Hacia una ética de la improvisación en Treatise Handbook (1971), Edition Peters.

Tu analogía del pozo y la puerta me resuena. Estar en el pozo para mí sería como tratar de comprender la situación durante una actuación en vivo. La puerta... nunca estoy muy seguro de su construcción. Por momentos pareciera estar constituida por doscientas capas o más, en otras ocasiones parece como si hubiera más de doscientas puertas separadas que atravesar. Y, de vez en cuando, es un caleidoscopio de aperturas negociadas todas al mismo tiempo. Cada una es un aspecto de la vida o el arte que debería considerar antes intentar atravesar, pero no hay posibilidad de circunnavegarlas. He comenzado una lista con las siguientes preocupaciones:

afectos, grados de opacidad, absorción, revelación y retirada, ilusiones, el ninguno, la arquitectura de una frase, la arquitectura del silencio, quimeras ásperas, ansiedad, etcétera.

Keith Rowe en conversación con David Sylvian, Bomb Magazine

Un aspecto de negociar con estas
puertas es el conocimiento de que no
estás solo. Pareciera que hay soldados
de terracota rodeándome. Por
ejemplo, en mi hombro derecho esta
Ben Hartley mi viejo maestro,
del otro lado están, Cornelius Cardew,
Gustav Mahler, Henry Purcell, Mark
Rothko, Henri Poincaré, John Tilbury...

Cornelius Cardew Hacia una ética de la improvisación en Treatise Handbook (1971), Edition Peters.

Acerca de la falta en la música de un equivalente exacto al lienzo vacío: A mediados de los años sesenta, veía a la guitarra eléctrica como un lienzo en blanco, vacío, un objeto para contemplar e imaginar ¿qué podía hacer con esta cosa? Ayudó prestar atención a las imágenes cubistas de guitarras y preguntarme cómo sonarían. Mi disertación fue sobre las guitarras de George Braque. El sentido liberador que surgió al desasirme del instrumento y abandonar la técnica tradicional fue extraordinario. Aplique directamente los procesos de las artes visuales a este instrumento eléctrico: el de Pollock cuando ponía mi guitarra sostenida en su caja interactuando

sobre la superficie. El de Duchamp al utilizar objetos encontrados tales como cuchillos, abanicos y cocteleras para tocarlos. A Rauschenberg al integrar una radio, Tocar como si pintara brindaba, casi inmediatamente un nuevo lenguaje para el instrumento.

Keith Rowe en conversación con David Sylvian, Bomb Magazine