

de Stravinsky le siguieron en este camino serial, mientras que otros vieron su desplazamiento hacia el dodecafonismo como una traición hacia sus primeros principios y consideraron las composiciones de esta fase final como los esfuerzos desencamados de un viejo que se había vuelto contra sí mismo debido a la influencia perniciosa de músicos más jóvenes. El joven director y escritor Robert Craft, que comenzó a trabajar para Stravinsky a finales de la década de 1940 y permaneció como su socio y ayudante hasta la muerte del compositor, no dudó en animar a Stravinsky a que continuara afín a los últimos desarrollos y quizá incluso le influyó en sus cambios musicales. Sin embargo, parece dudoso que una personalidad musical tan fuerte como la de Stravinsky pudiera ser tan fácilmente seducida por ideas ajenas a su propio temperamento. Resulta más probable que su inclinación hacia el serialismo fuera simplemente el estado final de su continua interacción creativa con las principales categorías estilísticas de la historia de la música occidental. De forma significativa, la investigación de Stravinsky en el campo de las técnicas seriales se inició un año después de la muerte de Schoenberg, un acontecimiento que instantáneamente convirtió a la música dodecafónica en un fenómeno "histórico" hacia el cual Stravinsky podía acercarse como había hecho con otras materias históricas. La música del último período, incluyendo las obras más complejas de la última década, conserva un sabor claramente Stravinskiano. Las abruptas yuxtaposiciones formales y las texturas polarizadas son aún evidentes al igual que el vigor rítmico característico de su música anterior. El último estilo, por lo tanto, habla de una forma elocuente no sólo debido a la centralidad del pensamiento serial de sus últimos años, sino también a causa de la constante habilidad del compositor de absorber "elementos extraños" dentro de su propio y distintivo lenguaje musical.

Capítulo XVII

Indeterminación

CAGE Y OTROS AMERICANOS

Entre los desarrollos musicales más significativos que se han producido durante los años de la posguerra está el de la indeterminación, la utilización intencionada del azar en la composición y/o interpretación. Como hemos señalado, los compositores de principios del siglo XX como Charles Ives y Henry Cowell utilizaron ocasional y limitadamente elementos indeterminados en sus obras y para poder encontrar los precedentes anteriores hay que remontarse hasta la Edad Media. Sin embargo, la indeterminación musical surgió en la década de 1950 como un fenómeno extendido y enormemente influyente y es, por lo tanto, característico del período más reciente de la historia de la música.

Su aceptación, en mayor o menor medida, por un amplio espectro de músicos durante la década de 1950 se debe a la influencia de un único compositor, el americano John Cage (nacido en 1912). Nacido en California, Cage estudió durante un breve período de tiempo, tras cumplir los veinte años, con Cowell y Schoenberg. Su extraordinaria individualidad y originalidad fueron evidentes incluso entonces y Schoenberg, a pesar de tener ciertas reservas respecto a su forma de componer, reconoció que era un "inventor de genios". La estructura esquemática de las primeras obras de Cage, como la Sonata para dos voces (1933) y la Composición para tres voces (1934) refleja su deuda con estos dos mentores.

Posteriormente, Cage estuvo influenciado por Varèse. En una conferencia que dio en 1937 titulada: "El futuro de la música: Credo", expuso dos de los principios básicos del fundamento de la música de Varèse que marcarían su desarrollo de la siguiente década y finalmente le conducirían hacia la indeterminación: en primer lugar, la música es una "organización de sonido", definiendo el término sonido en el sentido más amplio posible, abarcando todos los tipos de ruido posibles así como los hechos musicales "normales"; segundo, y como consecuencia de lo anterior, "los métodos de escritura musical actuales, principalmente aquellos que utilizan la armonía y sus refe-

rencias en el campo del sonido, resultarán inadecuados para el compositor que tendrá que enfrentarse con el campo del sonido en su totalidad¹.

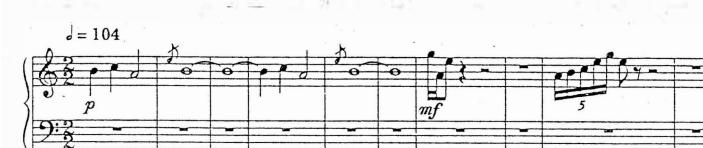
En una serie de obras innovadoras, escritas entre finales de la década de 1930 y principios de la de 1950, Cage desarrolló un nuevo tipo de música basada en estos principios. La búsqueda de nuevos materiales sonoros fue un tema básico. Insatisfecho con los instrumentos que tenía a su alcance, Cage escribió una serie de tres composiciones titulada *Construction* (*Construcción*) (1939, 1940, 1941) que requerían la utilización de varios tipos de objetos no convencionales para llevar a cabo sus propósitos en el terreno de la percusión. La *Primera construcción* (*en Metal*) por ejemplo, requiere la utilización de unos tambores con frenos, hojas de papel que se tocan con los pulgares y un "piano de cuerda" (un piano normal que se toca pulsando las cuerdas directamente en lugar de las teclas). Una segunda serie, los cinco *Imaginary Landscapes* (*Páisajes imaginarios*) (1939, 1942, 1942, 1951, 1952), utiliza distintos "recursos eléctricos" que van desde las grabaciones de frecuencias (cuyas señales fijas de audio pueden variar al cambiar la velocidad del giradiscos creando efectos como el glissando) que aparecen en *Páisaje imaginario N.º 1* hasta un grupo completo de recursos que incluyen el zumbador eléctrico, el oscilador, el gemido de un generador y un micrófono de contacto en *Imaginary Landscape N.º 3*. La búsqueda de Cage por los sonidos no convencionales le llevaron a anticipar la indeterminación en su obra *Living Room Music* para percusión y cuarteto vocal en donde las partes de la percusión pueden ser interpretadas en "cualquier cosa o elemento arquitectónico" (mesas, paredes, etc.).

Entre los experimentos que se realizaron acerca de la extensión sonora Cage compuso varias obras para "piano preparado" (un piano cuyo sonido se altera mediante la colocación de tornillos, trozos de madera, de goma, etc. en las cuerdas), siendo la primera de ellas la *Bacchanale* (1940). Además de las piezas individuales también compuso tres colecciones: *A Book of Music* (*Un libro de música*) (1944), *Tres Danzas* (1945), ambas escritas para dos pianos, y las Sonatas e Interludios para piano solo (1948).

Al mismo tiempo Cage desarrolló lo que denominó un nuevo "método para escribir música" que servía para adaptar todos estos materiales inusuales que utilizaba en sus composiciones. Al tratar la forma musical como una especie de "contenedor vacío" estableció para cada composición una serie de unidades de tiempo proporcionales, medidas por cálculos numéricos precisos. Una vez que determinó esta estructura de valores abstractos —el "contenedor"— pudo insertar en ella cualquier sonido, haciéndolo descansar sobre las relaciones proporcionales preescritas, lo cual le proporcionó una amplia gama de tiempos y de ritmos.

Todas las composiciones de Cage pertenecientes a este periodo se basan en estructuras temporales estrictamente medidas que segmentan la música en unidades esquemáticas que se relacionan proporcionalmente entre sí. La Cuarta Sonata (perteneciente a las *Sonatas e Interludios*) está compuesta de cien compases (escrita en compás de

Ejemplo XVII-1: CAGE, *Sonatas e Interludios*, Sonata N.º 4, compases 1-10



© 1960 by Henmar Press Inc. Used by permission of C. F. Peters Corporation.

2/2): la obra se divide en diez segmentos, de diez compases cada uno, estando a su vez cada segmento subdividido según el modelo 3+3+2+2. Los segmentos están "insertados" con los materiales musicales elegidos y dispuestos atendiendo a la longitud proporcional designada a cada uno.

Los primeros diez compases de la pieza (Ejemplo XVII-1) abarcan la primera unidad formal principal y muestran el modelo subyacente 3+3+2+2; el segundo grupo de tres compases es una repetición ligeramente variada del primero y las dos unidades finales, de dos compases cada una, están también muy relacionadas entre sí, comprendiendo cada una de ellas un pequeño tema musical seguido de un silencio.

La naturaleza del "contenido" musical, tan restringida, que aparece en esta estructura temporal es muy típica de la música de Cage. Sólo hay cinco "sonidos" diferentes, aunque hay que recordar que el piano "preparado" produce unos timbres, más variados que los que la notación convencional puede ofrecer (de las cinco notas que aparecen en este pasaje, solamente las notas más extremas, el La y el Sol, no están alteradas y por lo tanto suenan "normal"). Del mismo modo, también resulta muy característico el porcentaje de silencios que aparecen en el ejemplo y que señala la creencia de Cage acerca de que no sólo todos los sonidos son igualmente "válidos", sino que también el silencio es estructuralmente equivalente a ellos. La utilización de este tipo de contenedores temporales abstractos, tan capaces de recibir todo tipo de contenido musical como cualquier otro, permitió a Cage crear formas "neutrales" dentro de las cuales cualquier posible sonido —así como su ausencia (silencio)— podía unirse. La idea, como explicó posteriormente, era "clarificar" la estructura a través del contenido que aparece dentro de ella y definirla "tanto con sonidos como con silencios". Desde un punto de vista musical, el resultado es una sucesión de alternancias estáticas de material, presentadas de una forma objetiva e imparcial, sin ninguna intención de crear "conexiones" musicales convencionales entre ellos.

Las implicaciones de los nuevos métodos compositivos de Cage fueron mucho más allá. Aunque los materiales específicos de cada composición fueron escogidos con mucho cuidado (y construidos de una única forma) y la estructura se calculó con enorme precisión, la relación entre ambos —material y estructura— fue esencialmente arbitraria: cualquier material podía formar parte de cualquier estructura. Refiriéndose a cómo compuso las *Sonatas e Interludios* una vez que había determinado la estructura temporal, Cage señaló lo siguiente: "El método tuvo

¹ Silence. Lectures and Writings (Middletown, Conn., 1961), p. 4.

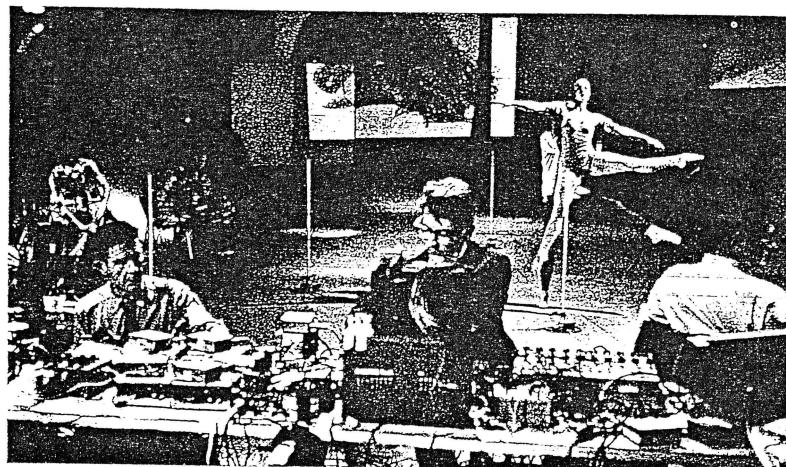
mucho de improvisación... Los materiales, las preparaciones que realiza el piano fueron elegidas de igual forma que uno elige las conchas que coge mientras camina por la playa"².

Para Cage, cada unidad musical existía más o menos por sí misma y era esencialmente independiente respecto a cualquier otra relación que pudiera tener con otras unidades. Un sonido musical no se derivaba de los sonidos que lo precedían, de la misma forma que tampoco implicaba a los siguientes. Simplemente "era". De acuerdo con esta concepción, la música carece de propósito. Sus componentes no tienen ningún significado, o lo que es igual, no existen conexiones visibles entre unos y otros. Por otro lado, Cage buscó "expresamente" este despropósito y fue esta búsqueda la que finalmente le condujo a adoptar la indeterminación. En 1951 había llegado a creer que el único camino posible para poder llegar a crear una música carente de cualquier propósito era el de desechar totalmente cualquier tipo de intervención humana en el proceso composicional, sacando al compositor "de las actividades de los sonidos" y haciendo que simplemente fueran "ellos mismos". El compositor debe "abandonar el deseo de controlar el sonido, limpiar su mente de música y ponerse a buscar los medios que permitan a los sonidos ser ellos mismos en lugar de vehículos que pongan en práctica las teorías de los hombres o que den expresión a los sentimientos humanos"³.

Esta convicción llevó a Cage a introducir operaciones casuales dentro del proceso composicional. En *Music of Changes* (1951), una extensa pieza para piano, todos los elementos de la estructura musical —melodía, silencio, duración, amplitud, tempo y densidad— fueron escogidos utilizando las cartas de navegación de *I Ching*, el libro chino de las revelaciones, y lanzando monedas al aire (el desarrollo de Cage de aquella época estuvo enormemente influenciado por el misticismo oriental y en especial por el budismo Zen). En *Music for Piano (Música para piano)* (1952-1956) donde la melodía está determinada trazando las imperfecciones en un trozo de papel, la importancia del azar fue más allá, llegando a abarcar a las decisiones de los intérpretes; los valores de las notas (anotados arbitrariamente como corcheas sin plica) y los niveles dinámicos se dejaron en manos del impulso que los intérpretes tuvieron en aquel momento.

La obra más polémica perteneciente a este período fue *4'33"* en la que Cage condujo a la indeterminación y la desintencionalidad hasta sus últimas consecuencias. La partitura de esta pieza está exclusivamente formada por tres números romanos, cada uno de ellos seguido por una duración numérica específica (entre los tres suman los cuatro minutos treinta y tres segundos que dan nombre a la obra) y por la palabra "tacet" que señala que el intérprete o intérpretes (*4'33"* puede ser "tocada" por cualquier número de instrumentos) deben permanecer en silencio. La pieza, en otras palabras, está basada en el silencio.

4'33" puede ser juzgada al menos en dos aspectos. Primero, debido a que el concepto de la estructura musical (en este caso, un marco temporal con tres subdivisiones secuenciales) está "tanto expresado por la ausencia... como por la presencia de materiales",



La activación del sistema de sonidos de la obra *Variations V* (1965) de Cage depende del movimiento de los bailarines así como de las manipulaciones de los músicos. En primer plano, y de izquierda a derecha, aparecen: John Cage, David Tudor, Gordon Mumma; al fondo, de izquierda a derecha, Carolyn Brown, el coreógrafo Merce Cunningham y Barbara Dilley. (Por cortesía de la Cunningham Dance Foundation. Fotografía: Hervé Gloaguen.)

la pieza simplemente representa el caso más extremo de la ausencia *total* de material musical. En segundo lugar, *4'33"* da forma a la creencia de Cage en que "en esta nueva música sólo tienen efectividad los sonidos: tanto aquellos que están escritos en la música como los que no". Según esto, incluso cuando existe una ausencia total de sonidos escritos hay una "música" compuesta por todos los sonidos ambientales que se dan en toda "interpretación", cómo son: el zumbido del aire acondicionado, el crujir de los programas de mano, el pateo de los pies, la risa del público o cualquier ruido de este tipo.

Al mismo tiempo que *4'33"* sirvió para ejemplificar la filosofía musical de Cage en mayor medida que ninguna otra composición (él aún la considera como su obra más significativa) le condujo hacia un difícil callejón sin salida. Por otro lado, tampoco pudo abandonar totalmente la composición en la medida en que si todos los sonidos pueden considerarse música, la "composición" musical es completamente necesaria. (Cage podía idear métodos para mantener la práctica de la composición e interpretación, pero siempre estarían redefinidos por este concepto de desintencionalidad radical.)

Cage eligió este último camino y desde comienzos de la década de 1950 ha ideado varias estrategias que le han permitido llevar a cabo una actividad disciplinada pero que a la vez desechan cualquier otro "propósito". Entre las siete composiciones que llevan el título de Variaciones, las cuatro primeras (1958-1963) proveen a los intérpretes de unas hojas de plástico transparentes en las que los puntos, las líneas y los círcu-

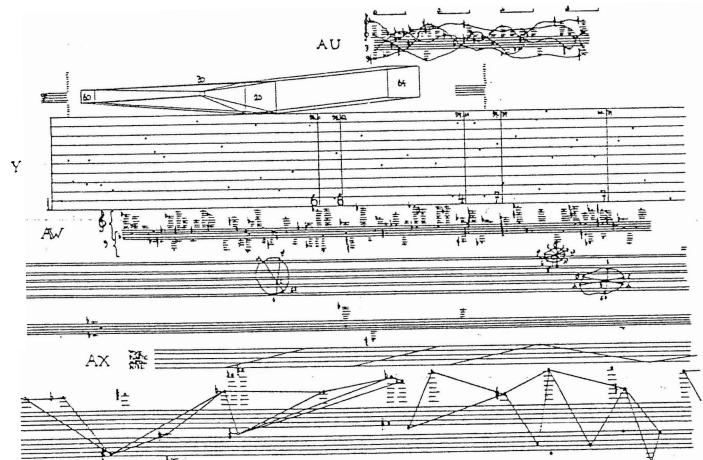
² "Composition as Process", ibid., p. 19.

³ "Experimental Music", ibid., p. 10.

los están fuera junto con una serie de instrucciones para llenar las hojas e interpretar las configuraciones gráficas resultantes como si se tratara de las indicaciones interpretativas. La partitura del *Concierto para piano y orquesta* (1958) para piano solo y trece instrumentistas (no es necesaria la participación de los catorce para poder interpretar la obra) mezcla las indicaciones puramente gráficas con otras musicales, algo deformadas, que son interpretadas según el gusto del instrumentista. Una de las hojas perteneciente a la parte del piano (Ejemplo XVII-2) ilustra tanto la libertad notacional como la habilidad e ingenio del estilo gráfico de Cage. (Sus partituras poseen un interés visual suficiente como para ser expuestas en alguno de los museos más importantes de Nueva York.) Aunque los valores de las notas aparecen escritos en lo que se refiere a su interpretación (las letras que aparecen en la partitura hacen referencia a una serie de instrucciones generales) el pianista conserva una gran libertad a la hora de tocar la obra.

Cage ha influido en el desarrollo de la música desde 1950 en mayor medida que ningún otro compositor americano y posiblemente más que ningún otro compositor del resto del mundo. Aunque quizás fuera mejor considerarlo como un filósofo de la música más que como un compositor, al menos en el sentido más usual del término (consideración que el compositor parece aceptar), el concepto de Cage acerca de lo que la música puede y debe ser ha ejercido un profundo impacto sobre sus contemporáneos, incluyendo aquellos que escriben una música totalmente diferente a la suya.

Ejemplo XVII-2: CAGE. *Concierto para piano y orquesta*, fragmento perteneciente a la parte del piano

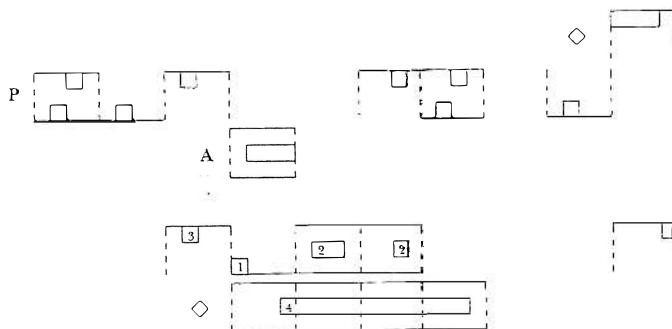


© 1960 by Henmar Press Inc. Used by permission of C. F. Peters Corporation

Además de ser un compositor extraordinariamente prolífico, Cage también ha permanecido activo como escritor y muchos de sus libros, que presentan sus puntos de vista musicales con agudeza e ingenio, han disfrutado de tanta aceptación como sus composiciones. Este compositor también ha sido una fuerza importante en otras áreas artísticas, especialmente en el campo de la danza. Las primeras composiciones para piano preparado fueron escritas para ser representadas por bailarines y durante los primeros años de la década de 1940, Cage comenzó a desarrollar una estrecha relación con el bailarín Merce Cunningham con el que realizó varias giras y en cuya compañía trabajó como director musical. Cage ha sido también una persona muy activa al desarrollar unas formas innovadoras del teatro musical y por lo tanto volveremos a referirnos a su obra más adelante.

Durante los primeros años de la década de 1950 Cage trabajó estrechamente con un grupo de jóvenes compositores que tenían una mentalidad muy similar a la suya, entre los que se encontraban Morton Feldman (1926-1987), Earle Brown (nacido en 1926) y algo después Christian Wolff (nacido en 1934). A pesar de que Cage sobresalía entre todos ellos, la influencia que existió entre los distintos miembros de este grupo puede decirse que hasta cierto punto fue recíproca. Todos ellos compartieron la idea de que la composición musical tenía que aprender más de los artistas visuales, especialmente de los pintores abstractos expresionistas que estaban surgiendo en Nueva York en aquella época, que de otros compositores, tanto pasados como presentes. Esta nueva pintura, tal y como señaló Feldman, les llevó a buscar "un mundo sonoro más directo, inmediato y físico", que cualquier otro conocido en el pasado.

Al buscar una manera de combinar los sonidos que fuera "tan libre y espontánea como la forma que tenían los expresionistas abstractos de combinar los colores", Feldman fue arrastrado hacia la indeterminación. En una serie de cinco composiciones titulada *Projection* (1950-1951) diseñó diferentes tipos de notación gráfica que permitían a los intérpretes llevar a cabo algunas elecciones composicionales dentro de unos límites establecidos de forma exacta. En *Projection 4* para violín y piano, cuyo comienzo aparece reflejado en el Ejemplo XVII-3, la parte del violín corresponde a la parte superior de los dos "sistemas" y la del piano a la inferior. Los signos *P*, *A* y *Δ* indican el "timbre", o lo que es igual, si la nota tiene que tocarse en pizzicato, con el arco o como un armónico (en el violín se tocaría como un armónico normal y en el piano presionando ligeramente la cuerda al tiempo que se percute la tecla). Los números que aparecen escritos en la parte del piano especifican cuántas notas deben tocarse de forma simultánea, mientras que el lugar que ocupan dentro de los cuadrados señala el punto de ataque. Cada cuadrado representa cuatro "pulsos" (se representan con pequeñas cajas, cada una de ellas aproximadamente igual a MM=72). Como los valores de las notas se expresan mediante extensiones horizontales que aparecen dentro de estas cajas más pequeñas, la estructura rítmica de la partitura es precisamente, y aunque sea de una forma muy poco convencional, fija. Sin embargo, en lo que se refiere a la melodía, solamente aparecen asignadas las áreas de registro (es decir, si pertenecen a un área aguda, media o grave) y éstas dependen de la posición vertical que tengan las cajas dentro de los cuadrados más grandes (del último, que está situado a diferentes niveles, depende el timbre de las notas que aparecen en él); el intér-

Ejemplo XVII-3: FELDMAN, *Projection 4*, contenido

© 1959 by C. F. Peters Corporation. Used by permission.

prete selecciona la melodía. Todo tiene que ser interpretado de una forma extremadamente suave, subrayándose el carácter fragmentario y puntillista de la textura.

Como en muchas obras de Cage, la música se reduce casi al silencio, estando cada nota lo suficientemente distanciada una de otra en tiempo, registro y timbre, como para que se oigan como hechos musicales aislados. Al no existir conexiones "normales" lineales o armónicas entre ellos, el tono absoluto es de una importancia secundaria. Lo importante es la atmósfera textural extremadamente delicada que surge de la colocación deliberada, aunque aparentemente casual, de las notas individuales, contra un fondo neutral de silencio (produciendo un juego espontáneo de colores) y de la intersección de los distintos planos de textura análogos a los que aparecen en las telas de algunos artistas contemporáneos como Mark Rothko y Clifford Still.

Algún tiempo después Feldman experimentó con texturas en las que la melodía estaba perfectamente especificada mientras que las duraciones quedaban indeterminadas. En la pieza para cuatro pianos (1957) a los cuatro pianistas se les da la misma partitura: una serie de acordes medianamente disonantes e ingeniosamente cambiantes, escritos de forma convencional (con la excepción de que no aparecen barras de compás y las notas son como negras sin plica). Los cuatro pianistas comienzan simultáneamente y se mantienen dentro de un tempo general determinado que garantiza que se pueda apreciar perfectamente cómo todos tocan la misma música. Pero como cada uno es libre de escoger las duraciones exactas de los acordes individuales, las cuatro interpretaciones simultáneas entran y salen gradualmente de la fase unas con otras. Al igual que en toda la música de Feldman, el contenido musical de esta "serie de interpretaciones de idéntica base sonora" (descripción que el compositor hace de la pieza) es extremadamente limitado: el ritmo es lento y el nivel dinámico es suave "con un mínimo de ataque".

En composiciones posteriores, como *The Viola in My Life I-III* (*La viola en mi vida*) (1970-1971) y *The Rothko Chapel* (*La capilla Rothko*) (1972), Feldman evitó completamente la indeterminación, pero, sin embargo, el carácter general de su música —las

texturas poco densas, atmosféricas e inamovibles producidas por estos hechos musicales fragmentados— permaneció idéntica. Incluso en las partituras indeterminadas los elementos que no están especificados siempre aparecen dentro de un marco claro que controla el carácter sonoro del conjunto. A diferencia de Cage, el interés de Feldman estuvo más relacionado con los efectos musicales que con los sociales, políticos o filosóficos. Además, nunca utilizó operaciones al azar para llevar a cabo sus propósitos composicionales, sino sólo como indicaciones para su interpretación.

En este sentido, la música de Earle Brown se parece a la de Feldman, aunque la aplicación que Brown hace de la indeterminación en sus propósitos interpretativos (especialmente en sus primeras composiciones) ha sido, en ocasiones, considerablemente más drástica. En la influyente colección de siete piezas titulada *Folio* (1952-1953) Brown experimentó con diferentes tipos y grados de indeterminación y con distintas formas notacionales. Algunas de las piezas utilizan una notación convencional, pero sin ningu-

Ejemplo XVII-4: BROWN, December 1952 (*Folio*)

Copyright © 1961 (Renewed) ASSOCIATED MUSIC PUBLISHERS, INC. International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Earle Brown
1952



El móvil de pie *Red Petals* (*Pétalos rojos*) (1942) realizado por Alexander Calder ejemplifica la forma abierta mediante la variedad de formas que las hojas van tomando a medida que los alambres se balancean en el aire. (Colección del club de las artes de Chicago.)

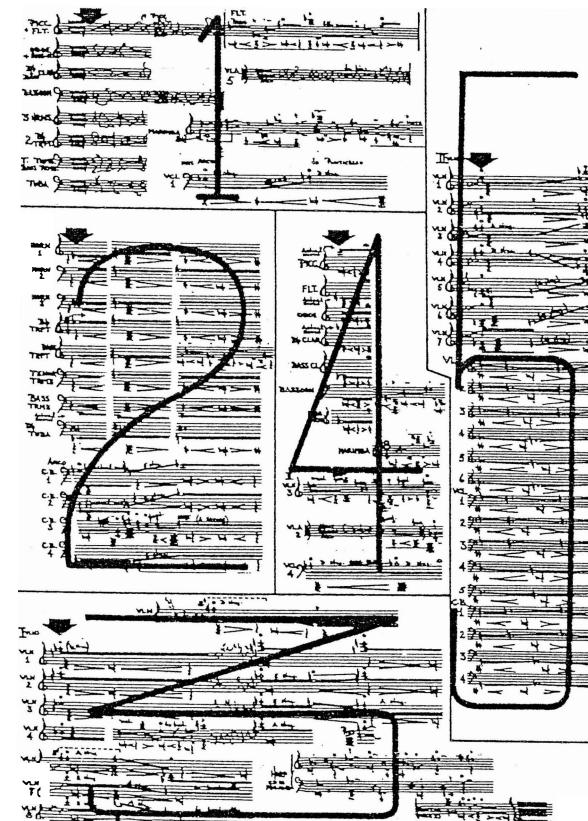
na indicación acerca de la duración (anticipándose a la serie de Feldman que lleva por título *Durations*), mientras que otras combinan los elementos convencionales con los que son puramente gráficos, dejando un amplio margen de elección interpretativa en manos del intérprete. *November 1952* ("Synergy"), por ejemplo, está escrita en un pentagrama musical sin clave que tiene cincuenta líneas en lugar de las cinco convencionales, en donde normalmente se colocan las notas junto con las duraciones y la dinámica. El intérprete toca la obra libremente, escogiendo el registro en el que se interpreta la melodía, el tempo, la instrumentación, las articulaciones e incluso el orden de las notas.

La aplicación más extrema de la indeterminación que se realiza en *Folio* es la que aparece en *December 1952*, posiblemente el primer ejemplo de una partitura musical completamente gráfica (Ejemplo XVII-4). Esta hoja de diseño puramente abstracto, sin indicaciones musicales convencionales de ningún tipo, no se diferencia de las pinturas no figurativas que el músico debe interpretar musicalmente. Las breves instrucciones que aparecen solamente especifican que la pieza está compuesta para "uno o más instrumentos y/o productores de sonido" y que la partitura puede ser "interpretada en cualquier dirección, desde cualquier punto del espacio definido, con cualquier duración de tiempo e interpretada desde cualquiera de las cuatro posiciones rotativas existentes en cualquier secuencia". La partitura es un punto de partida para una improvisación esencialmente libre y es bastante posible, incluso probable, que dos interpreta-

ciones de la obra tengan muy poco en común. (La exclusiva utilización de líneas cortas y derechas, de anchura variable, podría sugerir las mismas indicaciones musicales para los distintos músicos, pero cualquier parecido resultante sería tan general como el evitar un sentido preciso de la identidad composicional.)

Aunque Brown ha seguido utilizando la indeterminación, posteriormente también ha usado el acercamiento puramente gráfico que aparecía en *December 1952*. De especial importancia en su obra son "las formas variables" o lo que es igual, formas que

Ejemplo XVII-5: BROWN, *Available Forms II*



incorporan un material que está especificado en muchos aspectos pero cuyo orden y combinación se deja en manos de los intérpretes que lo pueden variar de un concierto a otro. (El término "forma abierta" también se ha utilizado como oposición al de "forma cerrada" existente en la música occidental tradicional.) En este sentido, una de sus composiciones, concretamente la pieza para piano *Twenty-Five Pages* (1953), contiene veinticinco hojas sueltas, que pueden ser interpretadas desde por uno hasta veinticinco instrumentistas, en cualquier orden y/o combinación, una especie de "móvil" musical, análogo a las esculturas móviles de artistas como Alexander Calder. (Al igual que Feldman, Brown ha estado siempre abierto a las ideas y prácticas de los artistas visuales.)

De forma similar, en *Available Forms I*, compuesta para dieciocho instrumentistas (1961), y en *Available Forms II*, escrita para una extensa orquesta dividida en dos grupos (1962), cada uno de ellos con su director correspondiente, se da a cada músico una copia de la partitura, consistente en una serie de hojas sueltas en las que aparecen varios "motivos" musicales. El orden de las hojas y el de los motivos que aparecen en ellas está determinado por el director, o mejor dicho por los directores, que mediante los gestos que realizan con las manos indican la velocidad y los hechos musicales que van escogiendo (como los acelerandos, retardandos...). En el Ejemplo XVII-5 aparece una hoja característica de *Available Forms II* que contiene cinco motivos, estando cada uno de ellos numerado en la partitura. Aunque algunas notas están escritas de forma específica, en otras partes también aparecen líneas onduladas cuyo contorno general tan sólo está sugerido; las duraciones se indican solamente de una forma aproximada, por medio de la situación espacial concreta que ocupan en cada hoja.

Gracias a estos recursos Brown fue capaz de lograr una textura y unas relaciones formales complejas, a la vez que espontáneas y flexibles, que sólo, tras grandes esfuerzos, podrían aparecer reflejadas en una notación convencional. Para conseguir que el ritmo libre, fluido y asimétrico de *Available Forms I y II* se reflejara mediante la utilización de una notación rítmica precisa, fue necesario crear unas subdivisiones métricas, irracionalmente complejas y muy difíciles, si no imposibles, de realizar con exactitud en la interpretación. Pero en este tipo de música tan precisa, al menos en lo que se refiere a los detalles, no sólo ya no son un aspecto fundamental, sino que ni tan siquiera resultan deseables. Lo que interesa es el efecto general que pueda alcanzarse de una forma satisfactoria, y fácil, a través del uso de la indeterminación. Lo que distingue a Brown de Cage y a su interés musical menos específico en cuanto a la indeterminación es este enfoque hacia la práctica musical, que relaciona su obra con la de numerosos músicos europeos que adoptaron la indeterminación a finales de la década de 1950 y a lo largo de la de 1960.

LA INDETERMINACIÓN EN LA MÚSICA EUROPEA

Aunque el serialismo integral y la indeterminación, aparentemente, parecen ser dos corrientes musicales opuestas (una la racional, un acercamiento composicional totalmente calculado, y el otro esencialmente intuitivo y, por lo tanto, nada sistemático) estuvieron, de hecho, muy ligados entre sí durante los primeros años de su desarrollo. En una visita que realizó a París en 1949, Cage conoció a Boulez con el que

estableció una relación que se mantuvo durante varios años. Cage estuvo especialmente intrigado por el carácter constructivista de la música de Boulez a la que vio como una música que aseguraba, en la misma medida que sus métodos compositivos, un cierto nivel de "impersonalidad" y una falta de propósito expresivo. De forma similar, Boulez se sintió atraído por las rigurosas estructuras proporcionales que aparecían en las composiciones de Cage de aquella época. Ambos autores vieron a la composición musical como un "objeto" completamente autónomo, bastante independiente de los deseos y sentimientos del compositor, y creyó que el mejor camino para llevar a cabo este objeto era el de establecer un plan composicional riguroso. No fue Boulez el único joven europeo que se interesó por Cage en aquella época; Stockhausen, en uno de sus primeros artículos, alabó a los americanos por su tendencia a inventar materiales tímbricos específicos para cada composición, tendencia que vio consecuente con el serialismo integral.

Cage regresó a Europa en 1954 para dar una serie de conciertos junto con el pianista David Tudor con el que trabajó estrechamente en aquella época. En aquel año, Cage atravesó por el primero y más crítico estado en el desarrollo de la indeterminación, momento en el que la mayor parte de los europeos reaccionaron hacia sus últimas obras con una enorme hostilidad. Sin embargo, algunos de los serialistas más jóvenes reconocieron una afinidad respecto a lo que ellos mismos estaban llevando a cabo en aquel momento. Stockhausen, Boulez y sus colegas serialistas habían llegado a ser conscientes de que cuanto más precisa fuera la predeterminación de los elementos musicales más casuales y producto del azar tenderían a sonar. Debido a que la naturaleza del serialismo europeo trataba a todos los elementos musicales por igual, el resultado parecía ser, a menudo, una colección de elementos disparatados sin ninguna conexión ni efectividad perceptible entre ellos. Todos los elementos individuales tendieron a sonar como algo "arbitrario" y, por lo tanto, también pudieron ser reemplazados por otros.

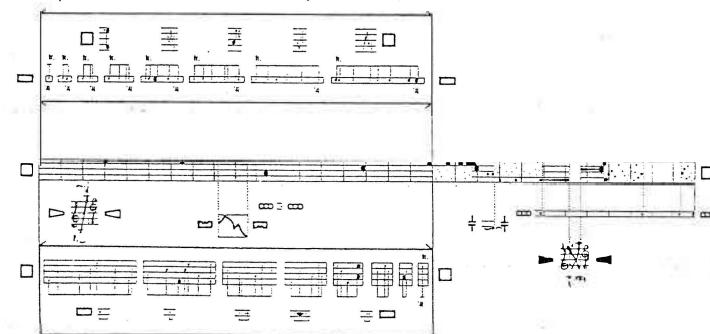
La gira europea que realizó Cage estimuló a Stockhausen y Boulez a acercarse al serialismo de una forma algo más libre e intuitiva, una tendencia presente en dos obras ya comenzadas algún tiempo atrás: *Le Marteau sans maître* de Boulez (1954), que se analizará más adelante en el capítulo XVIII, y las Piezas para piano V-XI (1956) de Stockhausen. No concebidas en términos de elementos musicales o "puntos" individuales, estas piezas se basan más en las diferencias existentes entre las unidades formales mayores en lo que se refiere a los grados de "orden" y "desorden" relativo (términos introducidos por Stockhausen en este contexto en uno de sus artículos más influyentes), así como en un conjunto extenso de elementos que van desde las transparencias de gran textura, los elementos repetitivos y las estructuras más estrictas hasta las estructuras opacas de transformaciones constantes y las estructuras sueltas. En este sentido fue sólo un pequeño paso más hacia la incorporación explícita de métodos "aleatorios" (denominación que hace referencia a la acción de lanzar un dado al aire y que fue elegida por la mayoría de los compositores europeos en lugar de "azar" o "indeterminación").

Stockhausen y Boulez, al igual que la mayor parte de sus colegas continentales, han tenido muy poco interés en utilizar la indeterminación como parte del proceso

compositivo y ninguno de ellos lo ha adoptado en el sentido de Cage, permitiendo que los sonidos "sean ellos mismos". Su interés estuvo encaminado a crear formas complejas y multidimensionales en las que la estructura general permaneció hasta cierto punto variable. Por otro lado, la idea de que las unidades formales de una composición puedan ser reordenadas sin destruir su sentido no es totalmente contraria al serialismo, sino que de hecho es un método en el que todos los materiales musicales están igualmente sujetos a posibles cambios. En la Pieza para piano XI, la primera obra aleatoria, Stockhausen colocó diecinueve segmentos musicales separados de forma espacial en una única hoja y dio instrucciones al intérprete de moverse desde un segmento al siguiente siguiendo un impulso momentáneo; al final de cada segmento aparecen otra serie de indicaciones acerca de la interpretación del siguiente segmento que aseguran que los segmentos repetidos raramente tienen un sonido idéntico. Cuando un mismo segmento se ha interpretado tres veces (en una de las incontables versiones posibles que existen en toda forma móvil) finaliza la interpretación.

Zyklus (1959), para un instrumento de percusión solista, tiene un acercamiento diferente. La partitura, unida en espiral, está escrita de forma que puede ser leída tanto comenzando hacia delante como hacia atrás (si se coloca en sentido contrario) y el intérprete puede comenzar en cualquier punto de la página. Sin embargo, una vez que se decide el punto de partida y la dirección que se va a tomar al interpretar la partitura, la secuencia global de la música es fija y la interpretación normalmente continúa hasta que se vuelve a llegar al punto de partida, momento en el que la pieza se da por concluida. Al mismo tiempo, la notación permite ciertas variaciones a la hora de tocar los hechos musicales de forma individual. En cierta forma el procedimiento que se ha seguido para componer *Zyklus* es, por lo tanto, totalmente contrario al de la Pieza para piano XI: la forma larga está determinada mientras que los detalles son parcialmente variables.

Ejemplo XVII-6: STOCKHAUSEN. *Zyklus*. fragmento



© Universal Edition (London) Ltd., London, 1960. © Renewed. All Rights Reserved. Used by permission of European American Music Distributors Corporation, sole U.S. and Canadian agent for Universal Edition

Una hoja de la partitura (Ejemplo XVII-6) ilustra la compleja interacción de los elementos específicos e indeterminados. Los treinta cuadrados de igual tamaño que aparecen en la línea intermedia marcan las unidades fijas de tiempo que permanecen constantes a lo largo de toda la composición. En esta hoja concreta la línea contiene la parte para cuatro tam-tams (señalados, al igual que el resto de los instrumentos, por un signo gráfico especial). La colocación que tienen las cabezas de las notas dentro de los cuadrados marca los puntos de ataque; sus tamaños relativos señalan la amplitud. Las líneas punteadas coordinan la música que están tocando los otros instrumentos con el marco de tiempo constante que aparece en la línea intermedia. Los hechos musicales que aparecen en los extremos de la página, en amplias cajas encorsetadas, pueden ser "plegados" en cualquier momento dentro de la música más estrictamente medida y siguiendo cualquier orden en el tiempo circundado por la longitud de la caja: el intérprete escoge qué caja va a tocar, de la misma forma que en cada interpretación sólo se utilizan los contenidos musicales de una de ellas. Estos procedimientos se utilizan según la partitura vaya a ser leída hacia delante o, si se da la vuelta, hacia atrás. En los lugares donde aparecen claves las partituras pueden tocarse en ambos sentidos.

Este acercamiento hacia la indeterminación, tan calculado y cuidadosamente estructurado, diferenció a *Zyklus* de la obra de Cage y de la de sus seguidores americanos. La primera aventura de Boulez en el terreno de la indeterminación, la Sonata para piano N.º 3 (1957), es muy similar en este sentido. El movimiento intermedio, titulado *Constellation*, utiliza una notación musical normal establecida, por lo que las continuaciones alternas pueden ser elegidas al final de cada serie de segmentos musicales. Por lo tanto, al igual que en la Pieza para piano XI de Stockhausen, la partitura es una "constelación" de unidades separadas que el intérprete puede disponer en diferentes configuraciones. Pero aquí, los segmentos están conectados por una serie de caminos alternativos ya establecidos y la partitura requiere que cada hecho musical aparezca una sola vez en cada interpretación. Por lo tanto, los posibles caminos, aunque múltiples, son mucho más limitados: en el fondo, sea cual sea el camino tomado, la dirección y el resultado global están completamente determinados. (Boulez ha descrito su laberinto musical como "el mapa de una ciudad desconocida".)

Hasta hoy solamente dos de los cinco movimientos de la Sonata N.º 3, proyectados en un principio, han sido finalizados. Boulez ha dejado que muchas de sus obras incompletas hayan sido interpretadas como "obras en desarrollo". Consecuentemente la mayor parte de su actividad creativa correspondiente a las últimas décadas ha estado dedicada a revisar y ampliar los fragmentos ya existentes. Mientras esto puede explicarse parcialmente debido a sus múltiples compromisos como director de prestigio internacional (incluyendo su cargo como director de la Filarmónica de Nueva York desde 1971 hasta 1978), quizás pueda reflejar también su incertidumbre o la posibilidad y el deseo de producir obras "incompletas" dentro del contexto cultural del momento. Al igual que Ives, Boulez parece preferir considerar su música como el comienzo de un estado de flujo constante y evolución continuada (dándole otro aspecto de "indeterminación"). Como señaló en una ocasión: "En la medida en que mis ideas no han agotado todas las posibilidades de proliferación, aún permanecen en mi mente."

En otras dos composiciones que comenzó en el mismo período, como la tercera Sonata para piano, Boulez realizó una amplia utilización de los métodos aleatorios: *Structures II* para dos pianos (1956-1961) y *Pli selon pli* para soprano y orquesta (1957-1962). De nuevo, está permitida una amplitud de elección muy limitada dentro de un plan general cuidadosamente determinado. En *Structures II*, un "movimiento" completo separado puede ser insertado dentro de la estructura continua de la obra a elección del intérprete; sin embargo, si se utiliza este movimiento, esta acción constituye solamente una interrupción temporal, más que una cadencia, dentro de un amplio argumento musical fijo y controlado de una forma precisa.

Aunque el interés de Boulez en el terreno de la indeterminación declinó de forma significativa a mediados de la década de 1960. Stockhausen lo utilizó de forma creciente a lo largo de toda la década. En un conjunto de obras escritas para un pequeño grupo de intérpretes, entre las que se encuentran *Plus/Minus* (1963), *Prozession* (1967) y *Kurzwellen* (1968), Stockhausen incluyó la improvisación, siguiendo cuidadosamente las instrucciones generales sobre varios tipos de material preexistente: su propia música anterior, la música de Beethoven y transmisiones de onda corta. Todo esto llegó a su estado más extremo en *Aus den sieben Tagen* (*De los siete días*) (1968) que destruye completamente cualquier material "formado" de antemano y pide al intérprete que improvise libremente sobre textos puramente verbales proporcionados por el compositor. El texto de *Intensity* es el siguiente:

Tocá las notas de forma individual con una delicadeza tal que te permita sentir el calor que sale de ti.
Continúa tocándolas y manténlas durante todo el tiempo que te sea posible.

Stockhausen llamó a este tipo de improvisaciones libres "música intuitiva": "música que, en la medida de lo posible, procede exclusivamente de la intuición, en este caso de la de un grupo de músicos que tocan de forma intuitiva, debido a su 'feedback' mutuo que cualitativamente es más que la suma de sus ideas individuales"⁴.

La música intuitiva de Stockhausen puede entenderse como un crecimiento de la atmósfera experimental que dominó la mayor parte de la década de 1960, cuando la expresión individual libre era la máxima prioridad en la música. Los contrastes sistemáticos, incluyendo las instrucciones específicas que el compositor proporciona al intérprete y la notación convencional, llegan a ser vistos como "represivos". Este tipo de actitudes inspiraron una revitalización del espíritu de lo imprevisto, contrario al de la moderna música de concierto occidental, y los grupos de improvisación surgieron de repente por todas partes. Algunos de ellos trabajaron dentro de unas líneas básicas relativamente fijas, como el "Improvisation Chamber Ensemble" (probablemente el primero de estos grupos), formado en Los Ángeles en 1957 por el compositor americano Lukas Foss. Poco después, muchos de estos grupos estuvie-

ron encargados de las interpretaciones de "formas libres" en las que se animaba a que los músicos hicieran lo que quisieran, limitados por un único fin: el espíritu de la mutua cooperación.

Entre los grupos más importantes se encontraron: el conjunto inglés AMM y el conjunto americano, aunque con base en Roma, MEV (Musica Electronica Viva), formados en 1965 y 1966, respectivamente. Estos conjuntos combinaron a músicos experimentados en el campo del jazz con otros con una formación clásica más tradicional y el objetivo fue crear una situación completamente "abierta" en la que cualquier tipo de material, independientemente de su origen, pudiera ser introducido. Junto con los instrumentos tradicionales, también se utilizaron objetos productores de sonido no convencionales, especialmente objetos electrónicos. MEV favoreció las presentaciones informales de los conciertos donde amigos e invitados, así como el público en general, eran animados a participar en la interpretación.

A pesar de la radical evolución de Stockhausen a lo largo de la década de 1960, la mayoría de los compositores europeos mantuvieron una postura relativamente cauta

Ejemplo XVII-7: LUTOSLAWSKI, Cuarteto de cuerda, fragmento

Copyright © 1967 CHESTER MUSIC. International Copyright Secured. All Rights Reserved.

⁴ *Texte III* (Colonia, 1973), p. 123.

con respecto a la indeterminación, utilizándola principalmente para lograr algunos efectos musicales totalmente calculados. Stockhausen volvió a los métodos compositivos más tradicionales en su obra *Mantra* (1970), una extensa obra para dos pianos escrita con una notación específica y completamente convencional. Sin embargo, todos los compositores europeos relevantes pertenecientes a la generación posterior a la segunda guerra mundial, llevaron a cabo alguna utilización de la indeterminación, como por ejemplo Luciano Berio, Hans Werner Henze, Henri Pousseur y Witold Lutoslawski.

Nacido en Polonia en 1913, Lutoslawski es un ejemplo interesante de un compositor, algo mayor que la mayoría de los compositores que estuvieron envueltos en la indeterminación, que acomodó las técnicas aleatorias dentro de una concepción compositiva básicamente tradicional. Durante la época en la que comenzaron a producirse las revoluciones musicales más significativas de la posguerra Lutoslawski tenía ya un estilo establecido basado en fuentes folclóricas y que debía mucho a Bartók. Después de su Concierto para orquesta (1954) que revelaba ya un creciente interés por la textura y la sonoridad, la obra de Lutoslawski experimentó unas transformaciones significativas. A finales de la década de 1950 adoptó el método dodecafónico y aunque lo abandonó pronto, continuó tratando la melodía de su música en términos de conjuntos cromáticos. A comienzos de 1960, en su búsqueda de efectos de textura que envolvieran unos niveles de actividad rítmica múltiples y desordinados, Lutoslawski volvió a los procedimientos aleatorios.

Acerca de su utilización de la indeterminación, Lutoslawski ha escrito: "No se trata de una cuestión de diferencias entre una interpretación u otra... Yo no intenté tampoco liberarme de parte de la responsabilidad de la obra y traspasársela a los intérpretes. Mi único propósito fue conseguir un resultado determinado en el sonido"⁵. Con todo esto, el enorme diseño de su Cuarteto de cuerda de 1964 se basa en una serie de secciones relativamente breves y perfectamente definidas. En esta obra no hay ninguna duda acerca de la variabilidad de su forma: las características aleatorias están especialmente destinadas a las cuestiones de detalles rítmicos y especialmente a la coordinación del conjunto dentro de las secciones.

El Ejemplo XVII-7 muestra la partitura completa (que es la misma que tiene cada intérprete) de una de las breves secciones del Cuarteto. Mientras que la música de cada uno de los cuatro instrumentos se distribuye en la hoja de forma independiente, los comienzos de cada uno están alineados y los intérpretes comienzan de forma simultánea; en seguida se mueven cada uno independientemente, creando unas relaciones rítmicas flexibles y móviles en todos los instrumentistas —un efecto difícil de lograr, por otro lado, debido a que cualquier intento de anotar este tipo de relaciones rítmicas por medio de una notación tradicional produciría unas complicaciones totalmente irrationales—. (Las instrucciones orales que aparecen al final de cada parte tratan de coordinar el comienzo de cada nueva sección.)

⁵ Recogido de las notas pertenecientes a la carátula de la grabación de Deutsche Grammophon 137001

INNOVACIONES NOTACIONALES

Uno de los rasgos más característicos de la música de finales del siglo XX ha sido la proliferación de nuevas formas de notación, la mayor parte de ellas producidas por la indeterminación musical. Las limitaciones de la notación tradicional respecto a los nuevos procedimientos compositivos fue ya un tema de preocupación a comienzos de siglo; en este sentido fue sintomática la utilización que hizo Schoenberg en su música postal de las alteraciones que aparecían antes de cada nota y el uso de las medidas constantemente cambiantes por parte de Stravinsky (como sucede en la última sección de *La consagración de la primavera* donde incluso el pulso básico alterna entre la corchea y la semicorchea). Estas prácticas pudieron llevarse a cabo ajustando ciertos aspectos del sistema convencional y solamente algunos pocos ejemplos aislados fueron tan extremos como para necesitar nuevos sistemas; los radicales experimentos notacionales de Cowell o Russolo permanecieron como curiosidades interesantes pero no ejercieron ningún efecto sobre otros compositores.

De cualquier forma, la introducción de la indeterminación a larga escala requirió un replanteamiento fundamental de las prácticas notacionales y animó a muchos compositores a explorar nuevos métodos no convencionales. El grado en el que la notación estándar aparece modificada varía considerablemente de una obra a otra, dependiendo de en qué medida la música parte de las prácticas tradicionales, especialmente en lo referente a la melodía y al ritmo. Los ejemplos presentados en este capítulo sugieren el grado y la variedad de estas posibilidades. Comenzando con el más tradicional, el Ejemplo XVII-7 es casi totalmente "normal" excepto por su disposición espacial. El Ejemplo XVII-6 también utiliza muchos elementos tradicionales, combinados con no convencionales que se colocan dentro de un marco puramente gráfico. En el marco gráfico, algo similar, del Ejemplo XVII-3 los signos musicales no convencionales se utilizan tal y como son, mientras que en el Ejemplo XVII-2 los elementos tradicionales se distorsionan por lo que pierden todo su significado original. Finalmente, el Ejemplo XVII-4 es un diseño totalmente abstracto.

La importancia que se ha dado a los valores gráficos en las últimas partituras ha provocado en algunos compositores un interés imprecedente por las características puramente visuales de sus obras. Cage ha sido enormemente admirado como artista gráfico al igual que otros compositores con inusuales dotes gráficas como el inglés Cornelius Cardew (ver capítulo XII) y el italiano Sylvano Bussotti (nacido en 1931). El americano George Crumb (nacido en 1929) aunque es un compositor relativamente tradicional que utiliza la notación convencional de una forma casi exclusiva, escribe generalmente su música en modelos de fuerte impacto visual que a menudo tienen un significado simbólico explícito como una cruz o un círculo. Como un último ejemplo, la partitura de Bussotti *Siciliano* para doce voces masculinas (1962) combina los elementos musicales, verbales y gráficos para producir un diseño visual inusualmente complejo y provocativo (Ejemplo XVII-8). Aunque no existen instrucciones precisas para interpretar la partitura, si se analiza con detenimiento se pueden extraer algunas indicaciones posibles (por ejemplo, se incluyen "partes" numeradas para cada uno de los doce cantantes).