

Concierto monográfico sobre John Cage

Dejar actuar a su manera

Esta noche a las 21 hs se llevará a cabo en la sala Zavala Muniz del Teatro Solís un concierto con obras del estadounidense John Cage (1912-1992). Cage fue uno de esos pocos compositores que se puede decir que cambiaron todo, que forzaron un replanteo global de la música y del arte. Fue el compositor más transgresor de la historia de la música, y es inimaginable que alguien pueda llegar a superarlo en ese sentido: puso en cuestión criterios estéticos, procedimientos estructurales existentes (y luego la necesidad misma de estructuras), materiales de base para componer y para tocar, los propios límites y el estatuto y la función de la música y del arte en general, los papeles del compositor, del intérprete y del público, las convenciones de notación y el rol de la partitura y del concierto.

Durante los años de formación de Cage, los Estados Unidos seguían siendo encarados como una región provinciana en el ámbito de la creación de música erudita, aunque su posición de emergente potencia económica mundial contribuía a la constitución de estructuras formativas cada vez más sólidas. Varios jóvenes compositores pudieron ir a Europa a estudiar (sobre todo con la maestra francesa Nadia Boulanger, profesora de Aaron Copland, Virgil Thomson, Roy Harris, Walter Piston y Eliot Carter, entre otros). Aun más importante fue la oleada de compositores europeos de primera línea que se refugiaron en Estados Unidos en busca de nuevos horizontes (como Edgard Varèse) o refugiados de la persecución nazifascista (como Arnold Schoenberg).

Cage apenas estudió un poco de piano en forma diletante, a partir de su pubertad. Sus primeros intereses fueron la literatura, la pintura, la arquitectura, las religiones y los hongos (asunto en que fue especialista). Fue recién a los 18 años, en un viaje a Europa, que escuchó por primera vez a Bach, y al mismo tiempo tuvo un mínimo primer contacto con música erudita contemporánea (Stravinsky, Hindemith). En esa estadía europea empezó a componer, basado sobre todo en su propia creatividad, inteligencia estructural, apertura mental y pragmatismo. Hacia 1935 en Estados Unidos llegaría a ser alumno de Schoenberg, quien representó una influencia importante para él, aunque el propio Schoenberg nunca le tuvo mucho respeto. Su actitud frente a la academia queda ilustrada en la anécdota famosa de cómo fue que abandonó los estudios formales de literatura y teología en el Pomona College en 1928: *“Quedé shockeado en la facultad cuando vi a un centenar de mis colegas en la biblioteca todos leyendo copias del mismo libro. En vez de hacerlo, fui a los estantes y leí el primer libro de algún autor cuyo nombre empezara con Z. Saqué la nota más alta de la clase. Ello me convenció de que la institución no estaba siendo encarada correctamente. La abandoné.”* En cuanto nativo de la costa Oeste, Cage se formó en el espíritu del pionerismo histórico, de la ruptura con Europa, y en cambio de la influencia asiática (India, China, Japón, el gamelán indonesio). Ello le permitiría por primera vez en la música erudita ostentar una actitud orgullosa de ser un nuevomundista. En 1959 un músico holandés lo interpeló: *“Debe ser muy difícil para ustedes en América escribir música, tan lejos de los centros de la tradición.”* Cage contestó: *“Debe ser muy difícil para ustedes en Europa escribir música, tan cerca de los centros de la tradición.”*

Cage siempre disfrutó dar explicaciones cándidas sobre sus decisiones. Optó por convertirse en compositor porque *“la gente que escuchaba mis músicas tenía mejores cosas a decir sobre ellas que la gente que miraba mis pinturas tenía a decir sobre mis pinturas.”* Empezó a componer sin parar, y su “obra” musical completa suma unos cuatrocientos títulos, incluyendo algunos con varias horas de duración (aunque, debido a la naturaleza de mucho de lo que compuso, eso es difícil de cuantificar —la duración de las piezas, o qué cuenta como una pieza—). La mayoría de esas obras involucra aspectos “conceptuales”, que fueron también abundantemente verbalizados por Cage en textos teóricos, conferencias y entrevistas. Pero esa conceptualización, en su caso, nunca implicó sufrimiento o momentos de crisis: su acercamiento siempre fue más bien el de un juego inteligente y sensible. Una motivación central para esa actitud fueron las ideas de un músico hindú (Gira Sarabhai), quien decía que el propósito de la música es “calmar y aquietar la mente y tornarla susceptible a las influencias divinas”, y la del filósofo ceilandés Ananda Kumaraswami, quien decía que el propósito del arte es “imitar a la naturaleza en su manera de operar”. Ello lo llevó a superar la idea del arte como expresión y comunicación.

Sus primeros pasos más personales tuvieron que ver con un planteo inspirado por el cineasta experimental Oskar Fischinger, que lo condujo a explorar la naturaleza del sonido en sí mismo (con una

fuerte influencia también de Henry Cowell y de Varèse). Eso lo llevó a la noción de que el tipo de estructuras planteadas por Schoenberg, basado en la organización de notas, estaba “errada” o era limitante, porque no contemplaba sonidos de alturas indefinidas y mucho menos el silencio. Empezó a trabajar sobre estructuras basadas en distintas maneras de segmentar el tiempo. Sin tener todavía quien le tocara las piezas, armó un grupo aficionado con su esposa y amigos. Cage escribió en esa etapa piezas en la medida de las habilidades musicales limitadas de esas personas, empleando como instrumentos algunos *objets trouvés* como piezas de auto, latas de comida y juguetes, así como instrumentos africanos y asiáticos. Cage no fue el primero en hacer alguna pieza de música erudita exclusivamente para percusión, pero fue el primero en generar un cuerpo de obra importante para ese tipo de instrumental. Una gira californiana con ese grupo le rindió su primera pequeña fama. Poco después empezó a desempeñar cargos en universidades como profesor o compositor en residencia.

Hacia 1939 (la fecha es incierta) Cage se vio ante el compromiso de musicalizar un espectáculo de la bailarina Syvilla Fort en un salón de la Cornish School que era demasiado chico, máxime que buena parte del espacio estaba tomado por un piano de cola: no había espacio ahí para el grupo de percusión. Con su típico pragmatismo y apertura de espíritu, encontró la solución de insertar objetos en el encordado del piano para indefinir o bañar en ruido las distintas notas, convirtiéndolo así en una compacta “orquesta de percusión”, que el propio Cage podía tocar en solitario. Ese invento se llamó *piano preparado*, y representó otro salto en la reputación de Cage, quien compondría varias obras para piano preparado. La tímbrica de ese “nuevo instrumento” podía evocar el gamelán o algunos instrumentos africanos, pero además de su peculiar encanto tímbrico implicaba como actitud una intervención irreverente en la institución del “piano”, el más central de los instrumentos occidentales desde el siglo XVIII. Su idea radicalizaba la actitud de por sí irreverente de Cowell, quien venía componiendo piezas para piano en que se frotaba el encordado como si fuera un arpa, o se apoyaba la mano sobre las cuerdas para modificar el sonido. De ahí en más la “música contemporánea” incluiría diversos tipos de intervenciones a múltiples instrumentos. (Leo Maslíah tiene una pieza para piano preparado en su disco *Falta un vidrio*, y se puede escuchar piano preparado también en “Candombe de Reyes” de Jaime Roos).

En algunos escritos juveniles Cage había compartido con Varèse la expectativa con respecto a las nuevas posibilidades musicales de los medios electrónicos. A inicios de los años cuarenta, sin disponer todavía del dinero para adquirir un teremín o un Ondes Martenot, empezó a incorporar recursos electrónicos baratos pero creativos en sus obras para conjunto de percusión, como ser un tocadiscos con velocidad variable, que le permitía, reproduciendo un disco de test que contenía una frecuencia fija, generar unos glisandos de “ciencia ficción”. Un poco después de eso algunas de sus obras empezaron a incluir aparatos de radio que deberían ser prendidos en momentos determinados en la partitura, con instrucciones adicionales para el manejo del volumen y del dial. Una de las cosas divertidas de ello era lo impredecible: la partitura estipulaba precisamente lo que debería hacer el intérprete, pero el resultado específico dependía de lo que se estuviera transmitiendo en ese momento. Fue el primer elemento de aleatoriedad en la música de Cage.

La idea de música aleatoria estuvo vinculada con el interés de Cage por el budismo zen, y su rehusa a que la música se vinculara con su yo: “*Cuando escucho lo que llamamos música, me parece que alguien me está hablando. Y hablando sobre sus sentimientos y sobre sus ideas de relacionamientos. Pero cuando escucho el tráfico, el sonido del tráfico [...] no tengo ningún sentimiento de que nadie me esté hablando. Tengo el sentimiento de que el sonido está actuando. Y me encanta la actividad del sonido. [...] No necesito que el sonido me hable.*”. A efectos de que la música (o cómo se llame) sea como el tráfico y no hable sino que actúe, el acto de componer debería contener elementos independientes de la voluntad del compositor. Cage empezó a hacer obras en las que planteaba elementos estructurales que aseguraban algún tipo de coherencia compositiva, pero en que las decisiones puntuales derivaban del juego de dados, o más precisamente, de las tres monedas del *I Ching* (una práctica oracular china). Paradójicamente, algunas de las obras que Cage compuso con esos procedimientos aleatorios tenían una sonoridad general bastante parecida a la de piezas que la crema de la vanguardia europea (la “escuela de Darmstadt”) venía concibiendo a través de estructuras muy complejas y muy rígidas (compárese la *Music of Changes* de Cage, para piano, con *Structures* de Boulez, para dos pianos, ambas de 1951). Pero ninguna obra de Cage adquirió una reputación más grande que *4’33”* (1952), también para piano, pero que consistía en que el

pianista se quedara quieto y en silencio durante la duración estipulada en el título. Era el colmo de la aleatoriedad, porque la obra consistía en el ritual que favorecía fijar la atención en los sonidos, más o menos tenues, que se producían o que se dejaban oír en la sala de conciertos durante la ejecución.

La noción de música aleatoria fue el primer gran impacto de la música erudita estadounidense en Europa. La visita de Cage al curso de Darmstadt en 1958 dejaría un rastro profundo: aun compositores que se opusieron vehementemente a la aleatoriedad, empezaron a introducir elementos que implicaban flexibilidad con respecto a estructuras rígidas (por ejemplo, elementos dejados a elección del intérprete).

Pero Cage fue mucho más lejos: sus conferencias tendieron a hacerse menos teóricas y más ejemplares: muchas de ellas consistían en párrafos entreverados de conferencias anteriores, donde algunos fragmentos se superponían con música (independiente de que se entendiera o no lo que decía), todo ello determinado por procedimientos azarosos, incluidos detalles como tomar un vaso de agua o rascarse la nariz. Abdicando de la necesidad de una estructura, *Music for Piano* (1952) fue escrita poniendo puntos sobre una hoja en blanco en función de imperfecciones del papel, y aplicándoles luego un pentagrama que indicaba qué notas eran esos puntos. Hay quien dice que algunos eventos compuestos por Cage que combinaban música, danza, habla, objetos y actitudes inesperadas, dieron origen al género artístico conocido como *happening*. Algunas de sus partituras usaban grafismos nada tradicionales para transmitir a los intérpretes lo que debían hacer. (Hubo exposiciones de las partituras manuscritas de Cage, que suelen ser preciosas, dada su faceta de artista plástico.) Mundialmente famoso y viviendo en forma confortable de encargos de intérpretes o de instituciones, Cage se dio el lujo de componer series de obras de dificultad técnica trascendental, o movilizando recursos inmensos (como *HPSCHD*, de 1969, para siete claves amplificadas, 52 grabadores que reproducían sonidos generados por computadora, 6.400 diapositivas y 40 películas proyectadas en una pantalla gigantesca, y que fue asistida y aplaudida por una platea de unas 6 mil personas.

Cage: “¿Y cuál es el propósito de escribir música? Uno no está, por supuesto, lidiando con propósitos sino lidiando con sonidos. O la respuesta debe tomar la forma de una paradoja: una propositada falta de propósito o un juego sin propósito. Este juego, sin embargo, es una afirmación de vida —no un intento de poner orden al caos o de sugerir mejoras a la creación, sino simplemente una manera de despertar la vida misma que estamos viviendo, que es tan excelente una vez que quitamos de ella nuestra mente y nuestros deseos y la dejamos actuar a su manera.” (1957)

Cage's Walk

La influencia de Cage trascendió en mucho el mundo de la música erudita y se puede detectar en la poesía, el cine experimental, el video-arte, el “arte contemporáneo”, la música popular, la danza. Fue especialmente prominente en la década del sesenta. Dio origen a muchas extravagancias que ahora ya no es ridículo ridiculizar. Cage flota por encima de sus imitadores, por haber sido pionero, por la forma convincente y penetrante con que justificaba y volvía atractivas sus posturas, y porque fue un compositor realmente magistral. Obviamente, en algunas obras suyas el “talento compositivo” es algo que deja de contar. ¿cómo evaluar si *4'33*” está más o está menos bien hecha con respecto a otra pieza musical? Muchas de sus piezas aleatorias no suenan muy distinto de un gato caminando sobre el teclado de un piano o un grupo de bebés siendo estimulados para el sonido en una guardería, pero esa observación no sería tomada por Cage como una crítica. En otras obras menos radicales es posible apreciar una inteligencia y una musicalidad excepcionales. El concierto de hoy va a tener un poco de todo. Son nueve piezas relativamente breves: si a alguien no le gusta una, luego viene otra bien distinta.

Los intérpretes van a ser los uruguayos Sebastián Pereira y Juanita Fernández (percusión), los argentinos Bruno Lo Bianco (percusión) y Malena Levín (piano), y la cantante venezolana Johanna Pizani. A los tres percussionistas los conozco y he escuchado por ellos versiones excelentes de música contemporánea, con lo que tengo la expectativa de un concierto sumamente vital.

La Sonata para dos voces es una obra temprana (1933), basada en un principio organizador de las notas que tiene una lejana afinidad con el dodecafonismo de Schoenberg (que Cage todavía no conocía). Se puede tocar por cualesquiera dos instrumentos cuyo rango sea compatible con las notas escritas. La versión de esta noche será para marimba y vibráfono.

The Wonderful Widow of Eighteen Springs (1942) es una canción sobre un fragmento del *Finnegans Wake* de Joyce. La parte vocal se ubica en uno de los extremos de sencillez de la obra de Cage:

se maneja con tan solo tres alturas, lo que justamente permite apreciar la maestría del compositor, quien con ese material limitadísimo siempre aparece con ideas nuevas, administra los puntos especiales de tensión, define motivos y los varía, y finalmente desconstruye un poquito el sistema en un punzante glisando final. El acompañamiento es de piano, pero con la tapa cerrada: el ejecutante golpea distintas partes del instrumento, detalladamente especificadas en la partitura, haciendo ritmos bastante complejos que dan la impresión casi de una música paralela al canto, aunque hay algunos estratégicos puntos de coincidencia. Es una de las más bellas piezas de Cage.

forever and sunsmell (1942) es otra canción. Está basada en poema de e.e. cummings. El conjunto de alturas es también limitado, pero no tanto como en *The Wonderful Widow...*, y las notas están distribuidas en un rango amplio que incluye fuertes agudos dramáticos y evocaciones de música celta. El acompañamiento es también percusivo, pero en vez de la sonoridad tenue y tapada del piano cerrado, acá tenemos a dos percusionistas tocando tontones y metalófonos, alternando entre una especie de marcha rígida y la rítmica más frondosa de figuras cruzadas y divisiones cambiantes.

Credo in US (1942) es para dos percusionistas (tocando latas de comida, tontones, gongs y un timbre de puerta), un pianista y una cuarta persona que prende, apaga y regula un toca discos (alguna música romántica o posromántica a elección del grupo) y una radio. Es la pieza que mejor condensa el universo de Cage: hay polirritmias complejas, ruidosas y casi cacofónicas, hay extremos de simplicidad, está el componente aleatorio de la radio y de la coincidencia con el tocadiscos. El fascinante trabajo de alternancia, superposición y variaciones de motivos deja en evidencia un compositor perfectamente capaz de manejar una forma relativamente extensa con un estricto criterio de unidad y dirección, pero al mismo tiempo hay secciones que desprecian totalmente la unidad —un par de solos de piano, uno haciendo algo parecido a música de *cowboys* y otra un *boogie woogie*, ambas con algunos gestos esquemáticos que pueden tomarse como sátira. El título es ambiguo: “creo en nosotros” o “creo en los Estados Unidos”. Compuesta seis meses después del ataque a Pearl Harbour, es una extraña respuesta, que tanto afirma como toma el pelo al sentimiento nacionalista y sus símbolos.

Amores (1943) también desafía la noción de unidad. Es una obra en cuatro movimientos, pero el primero y el último son solos de piano preparado, los dos movimientos centrales son para trío de percusionistas (que tocan nueve tontones en el segundo, y siete *woodblocks* en el tercero). Como en muchas de las piezas de Cage de ese período, hay insinuaciones orientales (sobre todo música de gamelán), ritmos casi infantilmente sencillos sacudidos de pronto por pasajes complejos con valores irracionales.

Soliloquy (1945), para piano solo, es una de las obras más dramáticas de Cage. Fue concebida para un espectáculo de danza de Merce Cunningham (con quien Cage se venía de ennoviar y quien fue su compañero hasta la muerte del compositor, casi medio siglo después). Es un ejemplo del Cage más rítmico: algunas partes suenan como una improvisación de Keith Jarrett (pero des-sacarinada), swinguera, vertiginosa, entrecortada, a veces repetitiva, siempre sorprendente.

Water Music (1952) dura exactamente 6'40". El intérprete, un pianista, sigue lo más estrictamente posible, reloj en mano, los tiempos designados en un afiche colgado en la pared y visible al público. (La precisión es imposible: nadie va a embocar, por ejemplo, una nota precisamente a los cinco minutos, cinco segundos y 25 diezmilésimas de segundo, tal como especificado). En los momentos asignados el intérprete realiza acciones determinadas, como ser preparar sumariamente el piano, tocar algunas notas, hacer sonar un patito de plástico o tocar un pitido, poner agua en un envase, barajar un mazo y tirar cartas sobre el encordado del instrumento que, si coinciden con alguna nota de la partitura, le agregarán un leve zumbido. Es quizá la primera de las *performance pieces* de Cage.

Water Walk (1959) es otra *performance piece* (un pequeño *happening*) con características parecidas a *Water Music*. Fue compuesta para un programa de televisión italiano. En YouTube se puede ver la impagable actuación de esta pieza por el propio Cage en 1960 en el programa estadounidense *I've Got a Secret*. Hay que ver la elegancia con la que se planta frente al conductor que, al inicio, parece dispuesto a tomarle el pelo o a explorarlo como un objeto de risa, pero que, como todos (el público inclusive) termina tomado por la candidez segura, la simpatía y la tranquilidad de Cage. El público se muere de la risa de esa sucesión de acciones algo ridículas y sin propósito. Como dice Cage, no está mal que se rían, lo malo sería que lloraran.

Branches (1976) es una pieza para cantidad indeterminada de percussionistas, que deben tocar exclusivamente objetos vegetales o de origen vegetal. La partitura consiste únicamente en una serie de instrucciones vagas, entre las cuales figura la de tirar las monedas de *I Ching* para tomar algunas decisiones. Esencialmente un juego para producir sonidos con un mínimo de intervención del “yo” y “dejarlos actuar”. Es una de las últimas piezas radicalmente aleatorias de Cage, quien en su etapa final tendió a regresar a una música similar a la que hacía en los años cuarenta (esta etapa final es la única que no está representada en el programa de esta noche).

Guilherme de Alencar Pinto