
FORMAS DEL MOVIMIENTO

ACERCA DE LA MÚSICA SIN MOVIMIENTO EN LAS OBRAS DE WEBERN, CAGE Y MASHAYEKHI *

Regina Busch •

QUODLIBET

En el trabajo que sigue nos ocuparemos de ciertos temas que ya hemos tratado en otro anterior acerca de *La articulación del tiempo por medio de la forma*.¹ En ambos se intenta concretar la evidente e incluso banal afirmación de que “la música es un arte temporal”. Pues resulta obvio el hecho de que en cualquiera de las formas de existencia de la música que podamos imaginar el tiempo desempeña un papel, y que, cualquiera que sea la forma en que nos ocupemos de ella, el tiempo siempre transcurre; pero resulta mucho más difícil reconocer y describir los hechos de orden compositivo y técnico-musical que permiten comprender la relación de la música con el tiempo.

En una primera aproximación, podemos sustituir los conceptos de “espacio” y “tiempo” por los de “forma” y “movimiento”. La multiplicidad de significados del título *Formas del movimiento* es deliberada.² En primer lugar, puede interpretarse como una investigación acerca de las formas de las composiciones en su relación con el modo en que la música se mueve en ellas; en este caso, tendría que estudiar la coordinación entre las transformaciones de

* “*Formen der Bewegung: Über stagnierende Musik in Werken von Webern, Cage und Mashayekhi*” publicado en *Dissonanz* 63 (Lausana, febrero de 2000).

• Regina Busch ha sido profesora de los Cursos de Especialización Musical del Aula de Música de la Universidad de Alcalá.

1. “*Über die Artikulation der Zeit durch Form*”, [Acerca de la articulación del tiempo por medio de la forma] en el *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz* 1998, editado por Günther Wagner. Stuttgart/ Weimar (1998); págs. 225-244. A causa de la íntima relación entre los temas, ya en aquel trabajo hacíamos referencia a muchos de los contenidos que vamos tratar aquí.

2. En el origen de este texto se encuentran dos artículos, uno presentado en un congreso en Munich el 25-28 de febrero de 1999, titulado “*Metaphorik und Funktion des Begriffs*” [Metafórica y función del concepto], y otro en el simposio *Weberns Zeit* [El tiempo en Webern], organizado por el Institut für neue Musik der HdK, en Berlín (24-26 de octubre de 1997), donde se completó con la ponencia sobre “*Las agrupaciones de compases en Leopold Spinner*”, una investigación acerca de las disposiciones rítmicas y de tiempos que se manifiestan en las ordenaciones de compases que Spinner derivaba en última instancia de procesos compositivos seriales.

dicho movimiento y la articulación de la forma. Pero el título puede referirse también a las formas de movimiento, esto es, al modo en que tiene lugar el movimiento. Además, puede aludir a las maneras en que las clases de movimiento estructuran el tiempo, cómo esto puede llevarse a cabo, cómo surge así la "forma" de la música y qué formas musicales son posibles. Todo esto se trataría, como es natural, desde un punto de vista muy abstracto y general.

Si intentamos precisar más, nos damos de bruces con una cuestión que no podemos evitar pero que tampoco podemos contestar. Podemos preguntarnos cuál es el sujeto del movimiento: ¿cómo se realiza ese movimiento, quién es el que mueve y qué es lo que se mueve? Por lo que respecta a la velocidad, tempo, duración y extensión temporal ¿cómo se pueden describir y distinguir las formas de movimiento, por ejemplo, rápido, lento, tranquilo, arrastrando, precipitado, exageradamente rápido? Las clases de movimiento están en relación con el carácter de cada uno de los movimientos de una obra y de sus secciones: pensemos en la combinación del desarrollo y del *scherzo*, en piezas en que predomina el impulso hacia adelante o que se demoran en lo mismo, en piezas que se mueven en círculos o de carácter meditativo, en formas de movimiento que nos hacen olvidar el tiempo o que nos lo ponen de manifiesto con intensidad. La forma de una pieza musical puede resultar determinante por lo que respecta al modo y el lugar en que puede ocurrir un cierto movimiento o a la duración que puede tener, y por lo tanto, por lo que respecta a cómo transcurre el tiempo. August Halm utilizó la expresión "tiempos de la forma" para referirse a los lugares en los que tienen lugar lógica e irreversiblemente el desarrollo o la exposición de los temas, y consideraba que por lo que respecta a esos lugares cualquier desviación tiene consecuencias sobre el todo. Los conceptos de lógica, coherencia, articulación, claridad y representación de los pensamientos musicales -tal y como los utilizó la Escuela de Viena- se refieren a lo mismo. En contraste con ellos, hallamos las definiciones que nos da John Cage de las nociones de estructura, forma, método y continuidad en la primera versión de 1949-50 de la conferencia *Lecture on nothing* (véase la reproducción de la página 16).³

3. "Lecture on Nothing". John Cage, *Silence. Lectures and Writings*. Middletown 1961; págs. 110 y ss. Véanse también las "Definitions" de marzo de 1949 (*ibid.*, págs. 62-66, *Forerunners of Modern Music*). Se encuentran también más detalladamente, y por momentos prácticamente iguales, en "Defense of Satie", 1948; impreso por primera vez en *John Cage*, ed. por Richard Kostelanetz. Nueva York, 1970. Los pasajes correspondientes son los que constituyen el punto de partida de la investigación de Michael Erdmann acerca de la relación entre Webern y Cage, en "Webern und Cage: Zur Genese der Cageschen Losigkeit", en *Musik-Konzepte*, número especial dedicado a *John Cage II*. Múnich, mayo de 1990, págs. 237-259; especialmente págs. 240 y ss.

Figura 1. John Cage; "Lecture On Nothing", extracto de la página 110

.	We need not destroy the	past:	it is gone;
at any moment,	it might reappear and	seem to be	and be the present
.	Would it be a	repetition?	Only if we thought we
owned it,	but since we don't,	it is free	and so are we
.		Most anybody knows a-bout the future	
	and how un-certain it is	.	
		W	
What I am calling	poetry	is often called	content.
I myself	have called	it form	. It is the conti-
nuity	of a piece of music.	Continuity	today,
when it is necessary	,	is a demonstration	of dis-
interestedness.	That is,	it is a proof	that our delight
lies in not	pos-essing anything	.	Each moment
presents what happens	.		How different
this form sense is		from that	which is bound up with
memory:	themes	and secondary themes;	their struggle;
their development;	the climax;	the recapitulation	(which is the belief
that one may	own one's own home)	.	But actually,
unlike the snail	,	we carry our homes	within us,

[No necesitamos destruir el pasado; ya se ha ido; en cualquier momento puede reaparecer y parecerse al presente, y ser el presente. ¿Sería una repetición? Sólo si pensáramos que lo poseemos; pero como no es así, es libre, y nosotros también. Casi todos saben lo que es el futuro y qué incierto es. Lo que estoy llamando poesía es llamado con frecuencia contenido. Yo lo he denominado forma. Es la continuidad en una obra musical. La continuidad hoy, cuando es necesaria, es una demostración de desinterés. Es decir, es la prueba de que nuestro placer no estriba en la posesión. Cada momento presenta lo que ocurre. Qué diferente es este sentido de la forma del que está ligado a la memoria; temas y temas secundarios; su lucha; su desarrollo; el clímax; la recapitulación (que es la creencia de que uno está en posesión de su propia casa). Pero, en realidad, a diferencia del caracol, llevamos la casa dentro de nosotros.]

WEBERN

John Cage y Pierre Boulez manifestaron prácticamente a la vez una clara predilección por la suspensión del instante frente al desarrollo hacia una meta. Hay que distinguir claramente esta posibilidad de optar por la "inmovilidad" frente al "movimiento" de la máxima posmoderna según la cual "el camino es la meta". Me remito aquí al ensayo de Thomas Bösch sobre el *Livre pour quatuor*.⁴ Esta obra fue completada en julio de 1949, un mes antes de que Cage, todavía en París, comenzara a componer su *String quartet in four parts*. Podemos suponer que ambos compositores conocían al menos algunas obras de Webern. Parece también que ambos copiaron algunas de sus partituras que eran difíciles de conseguir. Sabe-

4. Thomas Bösch, "À propos du Livre pour quatuor" en *Musik-Konzepte* 89/90, Pierre Boulez, editado por Heinz-Klaus Metzger y Reiner Riehn. Múnich 1995; págs. 91-111.

mos, por ejemplo, que Cage copió la *Sinfonía op. 21*.⁵ Posiblemente también conociera, quizás a través de René Leibowitz, el *Cuarteto de cuerda op. 28*. Bösche sigue el rastro de algunos pasajes del *Livre* de Boulez hasta Webern. La forma de componer que se manifiesta en el *Livre* se caracteriza, según este autor, por la “disolución de las texturas sonoras y la arquitectura móvil de la estructura”. Según Cage, Boulez le habría influido “con su concepto de movilidad”, mientras que él habría influido en Boulez con “la noción de agregado, que él ha asimilado”.⁶ Según Bösche, en el *Livre*, la movilidad y la concepción circular de la forma se manifiestan en que “la parte de la forma que el mismo Boulez designó en su bosquejo como ‘exposición’ [...] se situó al final de [...] la ‘sección de desarrollo’ en la versión impresa”.⁷ Por lo tanto, Boulez no tendría la intención de componer de forma procesual, con una dirección definida hacia un final, sino que habría querido construir musicalmente un instante extraordinariamente pleno de contenido que irrumpiría en el flujo temporal con una intensidad extrema: “*On vit dans l’instant comprimé*”. Bösche afirma que, según esta concepción móvil de la forma, los elementos de ésta “se mueven indefinidamente en la superficie, pero resultan a la vez estáticos, puesto que se mueven en círculos sobre sí mismos de manera semejante a lo que sucede en un caleidoscopio”.

Adorno había observado ya que en las últimas obras de Berg y de Schönberg no era posible distinguir entre exposición y condensación. Todo resulta semejante a un desarrollo, cada compás está “a la misma distancia del centro”.⁸ Del mismo modo, en la *Philosophie der neuen Musik* (1947), refiriéndose a la música dodecafónica, y en un fragmento sobre Beethoven de 1950/51 en relación con la nueva música en general, afirma: “en esa propiedad de estar siempre a la misma distancia del centro, que he postulado como característica de la nueva música, alcanza la dialéctica un estado de inmovilidad”.⁹ Las relaciones que resultan de

5. Cage escuchó la obra a principios de 1950 en Nueva York y escribió a Boulez, con quien ya mantenía correspondencia, que le había parecido la obra más interesante de la temporada: “*I was deeply moved. Also I copied it since it was nowhere to be bought*”. Véase *Pierre Boulez-John Cage. Correspondance et documents*. Editado por J.-J. Nattiez con la colaboración de F. Davoine y otros más, Publicaciones de la Paul Sacher Stiftung, vol. 1. Basilea, 1990 (carta núm. 9, de antes de abril de 1950); pág. 92.

6. “Boulez influenced me with his concept of mobility; my influence on him is that he accepts my idea of aggregates”. Véase el trabajo de Erdmann “*Webern und Cage*”, en *op. cit.*; pág. 246.

7. Bösche, *op. cit.*; pág. 107. las citas que siguen son de las págs. 107 y ss.

8. Th. W. Adorno, en un artículo que carece de título y que se refiere a la forma en la música nueva, recogido en *Form in der Neuen Musik, Darmstädter Beiträge zur neuen Musik* X. Mainz, 1966; págs. 9-21. La cita está tomada de la pág. 19. Se encuentra también en los *Gesammelte Schriften*, ed. por Gretel Adorno y Rolf Tiedemann (a los que nos referiremos en adelante con la abreviatura GS), vol. 16. *Musikalische Schriften* I-III, Frankfurt a. M. (1978); pág. 623.

9. Th. W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*. Ed. por Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. (1993); fragmento núm. 31, pág. 38. Compárese con *ibid.*, nt. 49, las referencias a la *Philosophie der neuen Musik*, y también con obra citada de Bösche (pág. 108, nt. 33).

la técnica serial y de los procedimientos contrapuntísticos, que se encuentran por todas partes y que, por así decir, abarcan todo, constituirían el medio fundamental de la mencionada condensación. También lo son las construcciones simétricas y las formas en espejo, pues contribuyen a crear coherencia; sin embargo, también perturban el orden del antes y el después al confundir principio y final: “las prioridades son abolidas”¹⁰.¹¹ Las formas simétricas se basan en que sus elementos constituyentes pueden funcionar en orden inverso coherentemente y con sentido –lo que no quiere decir necesariamente que tengan que ser neutros, sin carácter, amotívicos o atemáticos, ni siquiera, como se dice ahora, ‘polivalentes’–.

La coherencia y la lógica quedan puestas en entredicho también cuando acontecen simultáneamente procesos que se desarrollan en sentidos contrarios, aunque cada uno de ellos tenga una dirección definida hacia una meta. En este caso, se verá enturbiada cualquier sucesión de acontecimientos para la cual resulte pertinente o incluso constitutiva la relación entre un antes y un después. Si dichos acontecimientos se inician a la vez y corren paralelos entre sí, reaccionarán los unos a los otros, se producirán roces e interacciones entre ellos, y se comportarán como si fueran permeables entre sí. Adorno pone como ejemplo de yuxtaposición de formas el *Kammerkonzert* de Berg, sobre todo su tercer movimiento, en el que se superponen materiales del *Adagio* –cuya segunda parte es la retrogradación de la primera– con otros de las variaciones. El *Kammerkonzert* se convirtió en pieza de referencia para el *Livre* de Boulez¹² precisamente a causa de estos procedimientos aditivos de construcción, semejantes al montaje. Adorno advierte cómo “en la estructura” del *Concierto de cámara*, “que se cierra sobre sí misma hasta hacerse impenetrable”, “los detalles brotan de un impulso propio”. Encuentra en ella una relación equilibrada entre lo singular y la totalidad: “resulta de esta combinatoria no una rígida polifonía, sino una atrevida movilidad de los elementos musicales particulares que no hubiera podido conseguirse por casualidad”.¹³ En cambio, percibe en el segundo movimiento de la *Sinfonía* de Webern tan sólo “repeticiones rígidas”¹⁴ y advierte cómo “por encima de las meras relaciones seriales acaba por imponerse siempre –como en una sucesión de tiradas de dados– la misma configuración”. El *Cuarteto op. 28* tiene, según

10. [N. del T.] Adorno utiliza aquí el conocido término hegeliano “*aufgehoben*”, del verbo “*aufheben*”, que abarca entre sus sentidos, además de “abolir”, “suspender” o “anular”, también “superar y conservar” o “superar conservando”.

11. Erdmann, “*Webern und Cage*”, *op. cit.*; pág. 256.

12. En el *Livre* estos procedimientos combinatorios actúan, en cualquier caso, como “mecanismos de disolución”. Véase la obra citada de Bösch; págs. 109 y ss.

13. Th. W. Adorno, “*Die stabilisierte Musik*”, en GS 19 (*Musikalische Schriften VI*). Frankfurt a. M. (1984); págs. 100-112. Del *Concierto de cámara* se habla en las págs. 103-105; la cita está tomada de la pág. 104.

14. Th. W. Adorno: “*Anton von Webern*”, en GS 16 (véase la nt. 8); págs. 110-125. Esta cita y las siguientes se encuentran en las págs. 122 y ss.

Adorno, “un comienzo particularmente repetitivo, que se demora dando vueltas en torno a lo mismo”.¹⁵ En relación con Webern, le asalta un cierto recelo frente a “lo mecánico”, frente a la “simplicidad”; sin embargo, en Berg Adorno cree percibir otra cosa muy distinta: como en Schönberg, en su música sucede “algo que tiene que ver con la unidad de lo estático y lo dinámico”. Más tarde, en los años sesenta (en el ya mencionado ensayo sobre *La forma en la Nueva Música*) se produce una ligera inflexión; se sirve casi de las mismas palabras que antes había utilizado para referirse a Webern, pero ve de otro modo las relaciones propias de la música de Berg:

“no se puede negar la presencia de una firme actitud realista en lo que respecta a la yuxtaposición; la [...] irrupción de una nueva forma se consigue por medio del arraigo en lo tradicional. Sin embargo, lo sorprendente del resultado radica en que se trata de una estructura que se cierra sobre sí misma hasta hacerse impenetrable, en la que, no obstante, surge por medios en cierto modo mecánicos algo semejante a un empuje”.¹⁶

En la *Sinfonía* de Webern la sucesión de variaciones y la forma en espejo no están yuxtapuestas de forma explícita o entrelazadas entre sí, pero la idea de un enlace de la construcción simétrica y de la sucesión de variaciones se encuentra realizada y no sólo presente en la construcción de la serie o en el plano de fondo de la técnica serial.

Cada variación dura 11 compases, con algunas divergencias que se producen en los puntos de unión y que corresponden a pequeñas desviaciones de la simetría interna. El compás es siempre de 2/4. Hay varios tempi distintos, que oscilan entre $\text{♩} = 40$ hasta $\text{♩} = 84$. El valor rítmico fundamental de cada variación se mantiene igual en toda ella, de modo que contribuye a caracterizarla de manera casi “motívica”. La sucesión de variaciones es en su conjunto simétrica, aunque sólo en lo que respecta a las series, es decir, a las alturas y a los agregados de alturas. No lo es ni en la instrumentación ni en las formas de movimiento (*tempos*, carácter), tampoco en la sucesión de valores rítmicos fundamentales, que cada vez son más breves y más complejos. Una de las ideas que rigen la composición es la de producir repeticiones y duplicaciones por medio de simetrías, del canon o de la retrogradación. El hecho de que ya en el comienzo, cuando se expone el tema de las variaciones, aparezcan repeticiones de alturas, no es consecuencia de estos procedimientos, aunque los tenga en cuenta; más bien, es resultado del excedente motívico que supone el tema de las variaciones sobre el material serial del que surge.

15 [N. del T.] La expresión utilizada por Adorno es “*auf der Stelle treten*”, que literalmente quiere decir algo así como “marchar sobre el mismo sitio”. Quizás las connotaciones incluso militares de la expresión son deliberadas; sin embargo hemos optado por una traducción más neutra, más “cinética”, en aras de una mayor claridad.

16. Adorno, “*Form in der neuen Musik*”. GS 16; pág. 622.

Adorno podría haber dirigido su crítica ante todo a la quinta variación –si no a la totalidad del movimiento–, y no a la cuarta, que se articula en torno a un eje de simetría. Parece que le incomoda que no suceda aquí lo que en la obra de Berg –en la que 12 graves tañidos de campana del piano miden la sucesión del tiempo, mientras que la música parece hacerse cada vez más lenta–, sino que la música se demore dando vueltas en torno al mismo lugar, “*quasi stationary*” –casi estacionario–, presentando así una apariencia de uniformidad e inmovilidad mientras el tiempo transcurre.

En el *Cuarteto de cuerda op. 28* resulta difícil verificar la impresión de Adorno acerca de “un comienzo particularmente repetitivo, que se demora dando vueltas en torno al mismo lugar”. Claramente se refiere al que hoy en día es el segundo movimiento,¹⁷ un breve *scherzo* ternario con un trío en contraste (ABA’, coda). Su carácter de *scherzo* se manifiesta en un movimiento regular de negras atacadas predominantemente en *pizzicato*.

A y A’ (véase la figura 2): cada uno de los instrumentos de cuerda interpreta una forma de la serie, aunque se encuentran asociados por parejas. Los elementos fundamentales del movimiento no lo constituyen ni motivos, ni frases ni temas con acompañamiento, sino la sucesión de alturas individuales y de acordes de dos, tres o cuatro sonidos, que resultan de la conducción canónica de las cuatro voces y de su fusión en sucesiones o en complejos formales derivados: esta es la manera en que Webern lleva a cabo “la presentación horizontal de los pensamientos musicales”. Las formas de la serie elegidas originan una construcción articulada por medio de una sucesión de repeticiones, variantes e “inversiones” de acordes cuidadosamente planificadas. Ninguna repetición es resultado del azar pero tampoco de algoritmos o de procedimientos de permutación.

A’: la estructura, la articulación en secciones, los *tempi* y los caracteres asociados a las secciones son los mismos que en A (“*Gemächlich*” - “*etwas fließender*” [cómodo - algo más fluido]). Se utilizan las mismas formas de la serie, aunque repartidas de manera distinta. Los acordes de la parte A vuelven en sucesión invertida, a veces sin modificar y a veces variados. Por lo tanto, la simetría es imperfecta, y los elementos que aparecen invertidos se superponen unos con otros.

17. En el primer manuscrito los dos primeros movimientos estaban cambiados: el que hoy ocupa el segundo lugar era el primero. Adorno pudo saber de esta disposición de los movimientos a través de René Leibowitz o de Rudolph Kolisch, o incluso quizás pudo haber visto el manuscrito. En cualquier caso, Webern había modificado el orden de sucesión de los movimientos antes del estreno y de la impresión, y estableció ya entonces el orden definitivo que hoy conocemos. Es muy probable, pues, que Leibowitz y Adorno comentaran en algún momento esta modificación. Véase, por ejemplo *L'étape contemporaine du langage musical* de René Leibowitz. París, 1947; pág. 244, nt. 1. O, también de Leibowitz, *Schoenberg and His School. The Contemporary Stage of the Language of Music*. Traducido del francés al inglés por Dika Newlin. Nueva York, 1949; reimpresión en rústica, 1975; pág. 241, nt. 13.

Figura 2. Webern, Cuarteto de cuerda op. 28 Scherzo

En consecuencia, los cánones sin fin, las simetrías o las repeticiones regulares no producen necesariamente unas dimensiones temporales inacabables o desmesuradas, ni la uniformidad rítmica o de las duraciones supone siempre un transcurso uniforme de la música. La dinámica, el fraseo y la agógica son también medios importantes de articulación de la música, tanto en el nivel de los detalles como en el de la forma. Los *ritardandi* presentes en la pieza y que desempeñan un papel tan destacable sugieren un movimiento que puede cesar, una fuerza o una inercia en la música que puede ofrecer resistencia. También en este peculiar movimiento que “se demora en torno a lo mismo” los *ritardandi* hacen más lenta la sucesión de pulsos.

¿Surge la impresión de inmovilidad exclusivamente de la intensa actividad, del movimiento impetuoso que no puede ser percibido en sus detalles? ¿O se produce también esta suspensión del movimiento cuando, por ejemplo, apenas se produce un cambio en las alturas? La expresión ‘repetitivo’ puede referirse a una recurrencia calculada y quizás previsible de alturas y de acordes, pero de hecho esto sucede muy a menudo, incluso cotidianamente en la mayor parte de las composiciones. ¿Qué es, por lo tanto, lo que en la música se demora dando vueltas sin cambiar de lugar?

Martin Erdmann ha incluido la caracterización que hace Adorno de los movimientos que hemos considerado de los op. 21 y op. 28 de Webern en su lista de analogías existentes entre Cage y Webern, a partir de las cuales quiere justificar el papel que desempeñó el último durante los años 1949-1952 en la profunda “transformación que sufrió la forma de componer de Cage” y que “le condujo finalmente a servirse de las operaciones de azar con el fin de superar y suprimir¹⁸ la coherencia en la composición en aras de la ausencia de cohesión”.¹⁹

18. [N. del T.] Vierto con estos dos términos el hegeliano “*Aughebung*”.

19. “*Webern und Cage*”, de Erdmann. *Op. cit.* (nt. 2), pág. 237. El concepto de ausencia de cohesión, tomado del ensayo de Elmar Tophoven sobre Beckett, lo interpreta Erdmann en el sentido de “negación de la coherencia musical”; lo introdujo por primera vez en su investigación sobre Feldman. *Martin Erdmann: “Zusammenhang und Losigkeit”*, en *Musik-Konzepte* 48/49, *Morton Feldman*. Múnich, mayo de 1986; págs. 67-94, en especial las págs. 67 y 76.

Para Erdmann, guardando las distancias frente a las reservas de Adorno, el hecho de que “acabe por imponerse siempre la misma configuración –como en una serie de tiradas de dados–”, el carácter “particularmente repetitivo, que da vueltas sin moverse del lugar”, es fundamento suficiente para establecer un paralelo con el tercer movimiento del *String quartet in four parts* de Cage, “*Nearly stationary*”. No voy a someter a discusión aquí esta comparación; más bien, tomaré las reflexiones de Erdmann como punto de partida para investigar una clase especial de movimiento que en realidad es más bien ausencia de movimiento, inmovilidad. Se nos ocurren algunas palabras para describirlo: demorarse, ralentizar, dar vueltas sin moverse del sitio, repetitivo, repeticiones infinitas, duración infinita; *perpetuum mobile*; *stationary* (que se puede traducir como estacionario, invariable, inmutable, inmóvil); instante, momento, forma momento; estático; incoherente; informe, sin evolución, sin acontecimientos, sin puntos culminantes, sin meta, retrogradado, suspensión del tiempo. La cuestión que al comienzo planteamos quedaría ahora modificada y rezaría así: ¿a qué se refiere la ausencia de movimiento de la que se habla? ¿Quién o qué permanece inmóvil? Pues, en cualquier caso, no se trata del tiempo.

CAGE

De hecho, resulta posible comparar, en cierto respecto, el movimiento del cuarteto de Webern que hemos considerado y el *Quartet in four parts* de Cage. La sucesión de acontecimientos musicales no da como resultado voces diferenciadas o sucesiones lineales de alturas, sino una formación de estratos múltiples constituida por alturas y acordes, una suerte de superficie cuyo contorno podría compararse con una melodía. De hecho, Cage denomina su composición y la pieza en su totalidad como línea melódica sin acompañamiento.²⁰ Esto se parece mucho a lo que Webern llamaba “presentación horizontal de los pensamientos musicales”.

El cuarteto tiene cuatro movimientos: *Quietly flowing along - Slowly Rocking - Nearly stationary - Quodlibet*. El tema (“*subject*”) de la pieza es, según Cage, las cuatro estaciones, y comienza con el verano; algunos movimientos están asociados también con lugares. Cada movimiento comienza en página independiente con su título; sin embargo, la numeración de los compases se hace de principio a final de la obra. Tenemos, por un lado, una obra en cuatro movimientos claramente delimitados por su carácter y por su contenido (“*subject*”), pero, por otro, una pieza ininterrumpida de principio a fin.

20. En inglés, “melodic line without accompaniment”.

Toda ella está en compás de 2/2; a pesar de las diferencias de carácter, el tempo es siempre igual, $\text{♩} = 54$; y toda la pieza ha de interpretarse *non vibrato*.

A la estructura rítmica $2\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$ -2, 3-6, $5-\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$ corresponde la disposición global de la pieza: cada movimiento consta de varias secciones de 22 compases; en total son 22 divididas en $4 + 5 + 11 + 2$. Al comienzo de la partitura se proporciona un repertorio de alturas, que son las únicas que aparecen en la pieza. Además, está perfectamente establecido qué instrumento ha de tocarlas, así como qué cuerda y qué forma de ataque o timbre ha de utilizar; se trata, en consecuencia, casi de la definición del teclado de un piano preparado. Cada movimiento tiene una selección de sonidos determinada. Algunos de ellos aparecen aislados, otros aislados o integrados en combinaciones con otros correspondientes a los otros instrumentos y, por lo tanto, en acordes de dos o más sonidos. La pieza se construye realmente a partir de estos elementos y no de las alturas del repertorio de partida. Cage los llama 'agregados' y se refiere con ello tanto a ciertos sonidos individuales como a los acordes que aparecen y mantienen su identidad a lo largo de la pieza.

El tercer movimiento, *Nearly stationary*, abarca los compases 199 a 440. Ha sido construido de extremo a extremo y en todos sus planos simétricamente y a partir de imágenes en espejo. Los otros movimientos recurren también a repeticiones, aunque de forma irregular, y no proceden de simetrías. El tercer movimiento es, con mucho, el más largo: abarca 11 de las 22 secciones, es decir, es tan largo como los otros tres juntos (en él aparecen agrupadas simétricamente las secciones 2, 3, 6, 9, 10, de modo que $2 = 10$ y $3 = 9$; las parejas simétricas en espejo 1-11, 4-5 y 7-8 se agrupan también en torno a la sección 6).

Incluso a pesar del matiz restrictivo de "*nearly*", hay que insistir en la cuestión acerca de qué es lo que en este movimiento permanece estacionario, o, si no interpretamos el término "*stationary*" demasiado literalmente, al menos por qué este movimiento ha merecido este título antes que cualquiera de los otros. Ciertamente, en su sonoridad y su tímbrica se percibe algo que le da un carácter como de estantío, posiblemente a causa del *non vibrato*; pero esto sucede también en los otros movimientos -y lo mismo sucede con la pesadez y la torpeza que comporta el montaje de los sonidos y de los acordes-. Sin embargo, cabe preguntar si la expresión "*(nearly) stationary*" designa un carácter que pueda ser realizado musicalmente. Según Cage, el tercer movimiento trata del invierno, a lo que corresponde la asociación entre el frío y la inmovilidad, la estagnación, la rigidez, la quietud. Tan pronto como las simetrías y los reflejos en espejo se interpretan, quizás de manera algo precipitada, como analogías técnico-musicales de lo rígido y congelado, también acuden a nosotros imágenes como sin vida: mecánicamente - máquina - inmovilizado - dar vueltas sin moverse del sitio - repetitivo, etc.

Además, puesto que, como se ha señalado, el tercer movimiento es con mucho el más largo, surge naturalmente la cuestión de qué relación existe –si es que la hay– entre su larga duración y las formás en espejo. Una vez ha comenzado a exponerse una configuración simétrica, es necesario –para que pueda ser percibida como tal– completarla hasta el final, con lo cual queda garantizada una cierta extensión. Pero no hay nada en la esencia de las simetrías que obligue a un compositor a desplegarlas exhaustivamente, como recurso formal, en superposición múltiple y en varios planos compositivos a la vez. Las piezas de Webern que están construidas simétricamente son breves; las de su discípulo Spinner presentan duraciones diversas; a veces se recurre en ellas a la simetría para construir movimientos completos, a veces sólo para secciones más breves.²¹ El tercer movimiento del cuarteto de Cage, a causa de las simetrías que comporta, no podría ser infinitamente largo, sino que está precisamente delimitado por los principios de construcción que lo rigen, que no se basan en repeticiones infinitas. Con todo, estas repeticiones, secuencias y simetrías pueden despertar al menos la idea de un *perpetuum mobile* (cuando Webern se refiere a sus cánones perpetuos, utiliza este término entre comillas).

El recelo que manifiesta Adorno ante la posibilidad de que una riqueza excesiva de relaciones derive en el azar de una tirada de dados, y el temor que le subyace de que el individuo (musical), su singularidad, su autonomía, se vea amenazada cuando desaparece en la masa neutralizada e indiferenciada, en cierto modo encontró en los años sesenta un apoyo inesperado de una posición intelectual nada afín. Heinz-Klaus Metzger rompió una lanza a favor de la corriente llamada música no figurativa –inaugurada por Jan Morthenson²² en el ensayo “*Zur Krise der Figur*” [Acerca de la crisis de la figura] (1965).²³ Según este autor, en nuestro tiempo habría tenido lugar una crisis no sólo de ciertas figuras musicales particulares, sino del pensamiento musical figurativo en general. En su descripción del panorama de la música de los años sesenta, pinta Metzger un cuadro tan sombrío como el que Adorno presenta en relación con Webern, sólo que aquí desemboca no en piezas extremadamente breves, sino, al contrario, en composiciones muy extensas. Resumo siguiendo en gran parte las palabras de Metzger.

21. En la conferencia citada se mencionaron, además, el segundo movimiento de las *Variaciones op. 27* para piano de Webern, un *scherzo* (en palabras del compositor, “un canon ‘perpetuo’ a dos voces; perpetuo en cada una de sus dos partes, pero también por lo que se refiere a ambas a la vez”), así como el segundo movimiento de las *Variaciones para violín y piano op. 19* de Spinner (1962).

22. Lo hizo con sus composiciones, pero también en ensayos como, por ejemplo, el titulado *Nonfigurative Musik*. Estocolmo, 1966 (con prólogo de H. K. Metzger).

23. Heinz-Klaus Metzger: “*Zur Krise der Figur*” (1965), en *Musik wozu*, editado por Reiner Riehn. Frankfurt a. M. (1980); págs. 129-136.

En la música de los años sesenta era frecuente ocultar las figuras a partir de las cuales se llevaba a cabo la construcción musical. Los compositores se avergonzaban de sus melodías, y por eso acumulaban tantas que ya no resultara posible escuchar clara y plásticamente cada una de ellas. La multiplicación de las figuras debería garantizar que se ocultaran más o menos entre sí. La consecuencia sería que las figuras individuales tenderían irremediablemente a la banalidad, puesto que se requeriría un número grande de ellas para acumularlas en formaciones figurativas cada vez más complejas y habría que prescindir de una elaboración cuidadosa. Cada vez harían falta más estratos para ocultarlas mejor. Por eso, esta técnica conlleva inevitablemente la expansión de las piezas; desemboca en un círculo vicioso acumulativo. En consecuencia, habría que conseguir eliminar el carácter figurativo de todos los aspectos de la música, y de este modo coincidirían en un único momento la gran forma y la gran figura. Metzger no deja dudas de que la música figurativa no constituye una alternativa al deterioro sufrido por la sintaxis o el vocabulario del lenguaje musical en conjunto.

MASHAYEKHI

En la obra de Nader Mashayekhi titulada *1 + eine nacht*, para cuarteto de cuerda (1995), también desarrolla la relación entre figura, repetición, estagnación y duración. La pieza tiene dos movimientos; cada uno de ellos se encuentra anotado en una partitura diferente que tiene una serie de indicaciones para la interpretación. Las indicaciones de la partitura del primer movimiento (véase la ilustración de la página 26) se parecen, a primera vista, al repertorio de sonidos de la obra de Cage. Pero de hecho se trata de una partitura en toda regla y materialmente escrita en la que sólo falta una cosa por señalar: dónde hay que comenzar.

Hay 10 x 10 unidades; cada una de ellas dura 2 segundos. Entre ellas ha de transcurrir 1 segundo (que corresponde a los huecos). Las notas valen para los dos violines, que entran siempre a la vez. Cada uno de ellos puede elegir libremente el comienzo, pero a partir de ese momento ha de seguir el orden establecido en la partitura y tocar todas las unidades. La viola y el violonchelo tocan sendos *glissandi*, la primera de *re'* a *do'* y el segundo de *do'* a *re'*, que deben durar lo mismo que 100 unidades de las que interpretan los violines (5 minutos). Las alturas de los violines giran en torno al *do'*, es decir, el punto de partida y de llegada de los *glissandi*.

Los *glissandi* son tan lentos que no pueden percibirse los cambios de las alturas: al compositor no le interesa ni presentar ni reproducir procesos, salvo que sean tan lentos como, pongamos por caso, los procesos biológicos del crecimiento.²⁴ Nada queda quieto y a

²⁴ Según comunicación directa a la autora.

la vez nada permanece, pero el movimiento no puede ser advertido mientras acontece. Sólo como a cámara rápida sería posible captar la diferencia entre el comienzo y el final y reconocer lo que ha sucedido como un proceso. Por lo demás, puesto que idealmente los dos *glissandi* se cruzan justo en el centro de la pieza, subyace a ésta una construcción simétrica.

Nader Mashayeki: *1 + eine nacht*, para cuarteto de cuerda.

Primer movimiento (la parte aquí presentada debe leerse en clave de do en tercera)

En el segundo movimiento realizan todos los instrumentos (en 1015 unidades de un segundo de duración cada una) lo que hacían los dos violines en el primero: comienzan una y otra vez. Esta vez, sin embargo, falta un plano de referencia aparentemente inmóvil, como el que ofrecían los *glissandi* del primer movimiento. Cada una de las unidades del primer y del segundo movimiento constituye un comienzo posible; y nada termina realmente en ellos. Pues comenzar una y otra vez quiere decir realmente que nada progresa en absoluto. Es una repetición múltiple de la misma situación sin que nada vaya más allá, y, sin embargo, no se puede decir que nada suceda ni que no haya cambios. Para poder comenzar una y otra vez,

como en la obra de Mashayekhi, es necesario que uno vuelva de donde ha sido llevado de nuevo al comienzo. Y añado que incluso si entre tanto nada se ha aprendido, no se recuerda nada, y aunque se haya ido a parar siempre al mismo lugar, para llegar allí habría que haber hecho un camino –y mientras tanto el tiempo ha transcurrido–.

Ambos movimientos basan su construcción en la posibilidad de comenzar una y otra vez como posibilidad de alcanzar algo, y en la existencia de un acervo de nuevas ocasiones para comenzar. Los movimientos terminan cuando todas las unidades han sido interpretadas, pero puesto que todo recorrido describe un círculo que debe pasar por todas las unidades, es perpetuo en el mismo sentido que los cánones de Webern; y verdaderamente los movimientos son auténticos cánones. Las diferencias entre las unidades destacan tanto más cuanto más de ellas y con más frecuencia se escuchan. Dejemos de lado la cuestión de si estas formaciones pueden llamarse figuras. Pero por larga que pueda ser la pieza y por numerosas que puedan ser las repeticiones, su pregnancia no se ve amenazada.

Sería necesario proseguir estas reflexiones acerca del movimiento y de la inmovilidad más allá de los límites de su punto de partida, que se ha limitado a piezas de carácter ascético como los cuartetos de Cage y de Mashayekhi (naturalmente, estas piezas no son representativas de la totalidad de la obra de ninguno de los dos compositores). La limitación autoimpuesta de un cierto material sonoro, de un repertorio fijo de sonidos y disposiciones temporales, define un marco que facilita la contemplación sinóptica y en el que han podido examinarse como en condiciones de laboratorio algunos aspectos relativos al movimiento, a la inmovilidad, a la forma y al tiempo. Este marco es algo más estrecho en Webern, en la medida en que las sucesiones de sonidos y timbres que se sintetizan en figuras, en estructuras semejantes a motivos o en formaciones individualizadas, no se remiten primariamente a una idea del todo, y aunque en su totalidad “lleen”, proporcionan o presentan una forma, sin embargo, ni la llevan en sí mismas ni la condicionan.

Nuestras investigaciones, no obstante, tendrían que haber ido más allá de Webern, Cage y Mashayekhi en otro punto esencial: deberían tomar en consideración una concepción del sonido que no trata el “ruido” como algo opuesto al sonido, como una mera variedad, caso particular o complicación de éste, sino, en palabras de Michael Kopfermann, en el sentido de un “llevar al extremo la articulación del sonido”,²⁵ y que, en consecuencia, no identifica los cambios de las alturas con el abandono de un lugar sonoro fijo. Son precisamente las consecuencias que una concepción del sonido como ésta tiene en todas las dimensiones y determinaciones de la composición lo que están persiguiendo desde hace años Kopfermann y el

25. Michael Kopfermann en el cuadernillo que acompaña al CD *“Quartettstücke November 1992”*, con música del Phren-Ensemble. Múnich, 1994; PHV9401. La cita que sigue está tomada también de aquí.

Phren-Ensemble.²⁶ En relación con esto, resulta central la cuestión de “si el ‘volumen’ es propiamente una cualidad del sonido”. Cuando las alturas ya no encajan adecuadamente en un sistema y los timbres no pueden reconducirse a posiciones fijas y predeterminadas de una retícula temporal, el concepto de ‘forma’ tiene que cambiar, y también ha de cambiar la manera en que la música puede moverse, lo que ella pone en movimiento, lo que en ella se mueve, y hacia dónde se dirige con ese movimiento. ■

La autora quiere dedicar este ensayo a Klaus Heinrich.

Traducción: **Juan Carlos Lores Gil**

26. El Phren-Ensemble toca con instrumentos de cuerda y de viento preparados de diversas maneras. Todos los componentes del grupo actúan como compositores o autores de las piezas (si es que todavía se puede seguir hablando de tales cosas) que se trabajan en común con vistas a la improvisación. Luego estas piezas se desarrollan desde varios puntos de partida, de modo que haya varias realizaciones diversas pero igualmente valiosas de la misma “idea compositiva” (piezas en serie). Hasta el momento, esta música no puede ser anotada, pero se interpreta regularmente y se encuentra disponible en numerosos discos de vinilo y CDs.