

Sobre la indeterminación en la música de John Cage y Morton Feldman.

Nicolás Carrasco
Compositor

RESUMEN. A partir de la obra de John Cage y Morton Feldman, este texto propone una lectura de la indeterminación musical como una ampliación del concepto de composición, al contrario de las posturas que ven en ella una “renuncia” o “abdicación” a la actividad compositora. Paralelamente, se revisan algunas interrogantes y vacilaciones en los conceptos de escucha y sonido derivadas de una confrontación entre textos de los compositores antes mencionados.

Palabras clave: indeterminación; composición; notación; escucha; John Cage; Morton Feldman.

Preliminares

Lo que alrededor de los años 1950 y 1952 fue enunciado en obras como *Imaginary Landscape n°4*, *Music of changes, 4'33"*, *Projection II*, *Intersection I*, *Nine* o *Folio*, no era para John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff, Earle Brown o David Tudor una mera técnica o simple estrategia de composición seleccionable entre una variedad de otras, sino una experiencia distinta de la música. A tal experiencia, comprendida solo en su reducción a técnica de composición o de notación, le fue dado el nombre *indeterminación* por aquellos entendidos en matemáticas o, en un caso peor, fue motejada como “azar” o “aleatoriedad”.

La *indeterminación* en cuanto condiciones de la experiencia real de lo musical, comparece en los textos de Cage bajo distintos nombres: “música experimental”, “liberación de los sonidos”, “deshacerse del pegamento”, “indeterminación”, “operación azarosa”, “acto cuyo resultado es desconocido”, entre otros. Cada uno ilumina ciertos aspectos mientras oscurece otros: hay pasajes en los cuales Cage, supongo que obligado por las circunstancias político-musicales propias de su momento, debe clausurar, obturar y galvanizar sus definiciones para hacer comunicable la experiencia que se enunciaba en su música y la de sus colegas.

En principio, la *indeterminación* es una comprensión materialista de lo musical, lo que supone una acción que Cage llamó “deshacerse del pegamento”; esto es, la separación de la relación causal e idealista que se mantenía entre la composición, la escritura, la interpretación y la audición de una obra musical, es decir, cada una de estas partes era *despegada* de la otra. Cada momento queda independizado y ninguno es fundamental para la existencia del otro; nada está dado o pre-dado, o es asumido de forma acrítica y dogmática. Cada momento podía existir por sí mismos como una actividad musical.

Este acto crítico era puesto en obra gracias a una concepción de la escritura musical en la cual los distintos parámetros habían sido “descontrolados”: los tonos, las figuras rítmicas, la dinámica, la articulación y el timbre eran liberados de su correspondencia mutua. Al descontrolar los parámetros, el sujeto composicional -distinto del individuo contingente que compone y firma- se apartaba de lo compuesto, preocupándose de delinear, aproximar y perfilar una experiencia musical que ya no se

identificaba con lo anotado en una partitura ni con las técnicas o materiales que le daban contextura. Lo que algunos denunciaron, con el grito en el cielo, como una abdicación de la composición o su caída en categorías exteriores a lo estético (el azar, lo fortuito o aleatorio) era, en realidad, una ampliación inusitada de la composición y un avance vigoroso hacia una dirección anunciada en obras de Franz Schubert, Héctor Berlioz, Gustav Mahler, Charles Ives y Edgard Varèse: una aproximación materialista, ni sistemática ni idealista, a la composición. Con el acontecimiento de la indeterminación *hay mucho más que componer a la hora de componer*¹ y cada detalle se vuelve una interrogante. Si para Mahler la forma era el resultado del proceso de composición, y éste era “en sentido estricto, la «técnica» en Mahler”² (Adorno 2002:225), para Varèse, componer supuso desde un principio *orquestrar*, lo cual suponía componer timbres -no simplemente combinar instrumentos- y sonoridades, y producir un medio acústico en el cual la obra se desplegara. Para ninguno de los dos la forma, la sonoridad o el espacio sonoro eran un absoluto, un asunto ya dado como hecho, no temático ni interrogable por el acto de composición. Luego, para Cage o Feldman, el fin de la contención o sujeción de los sonidos a una identidad anotada, su soltura respecto a un marco de reconocimiento, implicaba la posibilidad de “tener absolutamente nada; la posibilidad de nada” (Cage 1973[1959b]:139), o permitir que sucediera una “catástrofe”³.

Casos

En la obra de Cage, la indeterminación se produce en distintos niveles. Está en la composición del material⁴, en el criterio de notación⁵, en el timbre⁶, en el ensamble⁷, en la interpretación y su relación

1. Noción que se resumen en la frase de Morton Feldman, recogida en una anécdota contenida en el texto “History of experimental music in the United States”, de Cage: “ahora que las cosas son tan simples, tenemos tanto que hacer” (Cage 1973[1959a]:72). La traducción es mía.

2. “(...) las composiciones que se inician con un indefenso detalle van preguntando por la forma con una obstinación que es tanto mayor cuanto menos esté dada de antemano la forma en la sustancia. El todo, que en otro tiempo era el fundamento apriorístico de la composición, se convierte en una tarea que ha de ser llevada a cabo por cada uno de los movimientos de las sinfonías mahlerianas. La forma misma ha de volverse característica, ha de «hacerse acontecimiento»” (Adorno 2002:124).

3. “Hasta ahora los distintos elementos de la música (ritmo, altura, dinámica, etc.) solo eran reconocibles en términos de su relación formal mutua. En cuanto se abandonan los controles, uno se encuentra con que esos elementos pierden su identidad inicial, inherente. Pero es sólo a causa de esta identidad que estos elementos pueden ser unificados dentro de una composición. Se sigue, por tanto, que una música indeterminada sólo puede llevar a la catástrofe. Nosotros permitimos que tal catástrofe tuviera lugar. Tras ella estaba el sonido -lo que unificaba todo. Solo al ‘soltar’ los elementos que tradicionalmente se usan para construir una pieza musical pueden los sonidos existir en sí mismos no como símbolos, o recuerdos que eran recuerdos de otras músicas para empezar” (Feldman 2000[1965]:35). La traducción es mía: la palabra que fue vertida como “soltar”, en el original es el compuesto *unfix*, traducible literalmente como “des-fijar”.

4. En tres casos ejemplares: *Music of changes* (1951), en la cual el material y el método eran seleccionados por medio de numerosísimas operaciones azarosas, derivadas de tablas de números producidas con combinaciones de los 64 hexagramas del libro de adivinación *I Ching* (o *Libro de los cambios*). Segundo, *Atlas Eclipticalis* (1961-62), en la cual las partes instrumentales son transcripciones a papel pautado de la posición de astros y planetas en diversas cartas astrales. Por último, *Winter Music* (1957), en la cual las notaciones fueron hechas teniendo como referencia las imperfecciones en el papel en el cual estaban siendo escritas.

5. Cfr. *Concerto for piano and orchestra* (1957-58): la parte para piano -que puede ser realizada como un solo- es una enciclopedia de tipos de notación: tradicional, ilustrada, numérica, tipográfica y las más diversas combinaciones de éstas, las cuales producen un nuevo estado de la notación: topográfica, geográfica, arquitectónica, tectónica, paisajística.

6. Por ejemplo en *Imaginary Landscape n°4* para doce radios y veinticuatro ejecutantes (1951), escrita en notación perfectamente tradicional y con una estipulación específica de las acciones instrumentales, deja en suspensión la textura en tanto la sonoridad de las radios cambiará según su modelo y potencia, de acuerdo a la oferta del dial y la sintonía con arreglo al país y el momento del día. En *4'33"* (1952), para cualquier número de intérpretes haciendo silencio, el timbre dependerá de las dimensiones de la sala en que se ejecute y de su apertura relativa a los sonidos ambientales exteriores. En ambos casos podemos hablar de una indeterminación específica de timbre.

7. Nuevamente el *Concerto for piano and orchestra*, *Atlas Eclipticalis*, *Winter Music* y *Music for ...* (1984-87), así como la mayor parte de sus obras escritas entre los años 1988 y 1992, en las cuales no existe una partitura general sino solo una colección de partes de las cuales se puede seleccionar según la necesidad y disponibilidad. En *Winter Music*, las veinte láminas disponibles pueden ser realizadas en cualquier orden por un pianista, o las mismas láminas pueden ser realizadas simultáneamente por veinte pianistas, cada uno con una. A su vez, algunas obras permiten su combinación con otras obras: así, el *Concerto for piano* puede realizarse con el *Aria* (1958) para voz; o *Atlas Eclipticalis*, *Winter Music* y *Carridge Music* (1960), las cuales pueden ejecutarse como un evento.

con un resultado sonoro⁸, en la relación entre interpretación y aquello que ha de ser interpretado⁹, o en la relación de la obra respecto a su inscripción en una disciplina determinada¹⁰.

Un caso muy curioso dentro de su producción son aquellas partituras que sirven para componer, es decir, la obra es una máquina indeterminada para componer partes o realizaciones electroacústicas que lleven el nombre de la obra-máquina, o actividades coreográficas, audiovisuales o sociales e, incluso, otras obras de otros autores¹¹. Las tres obras más logradas en este campo son *Variations I* (1958), *Fontana Mix* (1958) y *Variations II* (1961). Las tres constan de láminas de material transparente (y, en el caso de *Fontana Mix*, de láminas en papel), las cuales deben ser combinadas en cualquier posición sobre una superficie. En algunos casos, Cage estipula la función de cada signo: en *Variations I*, cada una de las seis líneas será asignada a seis parámetros, y los puntos de diverso tamaño señalarán eventos sonoros y sus tipos de densidad. Al medir la distancia perpendicular de un punto respecto de cada línea con un sistema métrico cualquiera, se caracterizará (o “parametrizará”) un evento sonoro dado. En *Variations II*, los eventos no son definidos en densidad, sino que ésta es definida con una medida respecto a una línea.

Con estas partituras, Cage buscaba métodos de notación que estuvieran en un mismo plano con la experiencia de la electrónica en vivo y en estudio, es decir, que pudieran asumir la modularidad, la retroalimentación, la multiplicidad y complejidad propias del medio electroacústico. Junto con eso, son un intento de abrir el proceso creativo a la situación social y a los medios de producción desde los cuales aquel surge, enfatizando la posibilidad colectiva de una producción musical.

En la obra de Morton Feldman la indeterminación es una experiencia plástica del sonido, hacia la cual su obra apuntó desde un principio y que solo pudo ser enunciada haciendo referencia a la pintura -Piero della Francesca, Rembrandt van Rijn, Édouard Manet, Paul Cézanne, Piet Mondrian, y sus contemporáneos y amigos cercanos, Jackson Pollock, Willem De Kooning, Jasper Johns, Phillip Guston y Mark Rothko- o, más tardíamente, a la tapicería de Turquía o a la imaginería visual del cristianismo copto: la proyección de una superficie plana de sonoridad. Esta idea es el único afán musical de Feldman; el sujeto compuesto a lo largo de su obra, al cual se aproximó, en términos de notación, con al menos tres modos indeterminados. Primero, aquel con papel milimetrado, en el cual una medida gráfica equivalía a un *tempo* metronómico, los registros eran divididos en bajo, medio y alto, la cantidad de alturas simultáneas o arpegiadas era designada con un número, mientras, en la mayoría de los casos la dinámica era estrictamente suave. Lo interesante de este medio de notación es que la medida de duración y *tempo* no es un punto fijo, sino una intersección (o espacio) en el cual sucede un cierto

8. En el caso de *26'1.1499"* (1955) para un ejecutante de cuerdas y obras similares, lo anotado estipula acciones sobre la materialidad del instrumento, no una representación gráfica del sonido resultante. En *Theater piece* (1960) o *Four_* (1992) solicita a los ejecutantes que seleccionen sonidos, estipulando las duraciones variables y la secuencia de los doce sonidos.

9. Por ejemplo: *0'00"* (1962), *Variations III* (1962) y *Variations IV* (1963), en las cuales cualquier relación causal es erosionada por las propias instrucciones de la partitura. Se solicitan acciones precisas cuyo contenido ha sido completamente evacuado.

10. Se podría decir que eventualmente cualquier partitura de Cage puede sustentarse como obra visual y gráfica, y varias fungieron inscritas de esa manera. Aparte de este aspecto, obras como *A dip in the lake* (1978), *Rozart Mix* (1965), *Mureau* (1972), *Rocks* (1985), *Sculptures musicales* (1989) pueden ser artefactos poéticos, correspondencia, instalación sonora, etc.

11. Con la partitura de *Fontana Mix*, Cage compuso al menos tres obras: *Water Walk* (1959), *Theater piece* (1960) y *WBAJ* (1960). Más tarde, Cornelius Cardew su *Piece for Guitar (for Stella)* (1964), Max Neuhaus compuso su *Fontana Mix-Feed* (1965), James Tenney su *(Fontana) Mix for Six (Strings)* (2001), y Karlheinz Essl la instalación electroacústica *FontanaMixer* (2004-7).

número estipulado de sonidos¹². Un segundo modo, más tardío, anota exactamente los tonos, mientras que las duraciones son flexibles dentro de un tempo general -similar en esto al viejo *senza tempo*- que casi siempre es lento, y hay una dinámica obligatoria para toda la obra¹³. Por último, un tercer modo, que combina la notación tradicional con la segunda¹⁴. Es necesario destacar que estos modos coexisten con obras escritas completamente en notación tradicional y que Feldman, a partir de 1970, escribió casi todas sus obras con notación tradicional, sin por ello abandonar el afán musical que había guiado su producción.

En la obra de Christian Wolff, la indeterminación se aplicó más resueltamente a la situación de ejecución, especialmente si ésta era colectiva. Las decisiones de un ejecutante solo son posibles como reacción a otras decisiones tomadas por otros ejecutantes -en referencia a elementos o sonidos que son exteriores respecto de aquellos producidos intencionalmente-, o de acuerdo a cómo las características de la obra hayan sido negociadas colectivamente. *For 1, 2 or 3 people* (1964), *Edges* (1968), *Prose collection* (1968-71) o *Burdocks* (1970-71), por ejemplo, están abiertas a que un grupo -o un solista, entendido igualmente como sujeto condicionado por lo colectivo y lo contingente- trabaje una lectura, una traducción y un arreglo a partir de la partitura.

Recepción

En Europa, y en buena medida gracias a la difusión de las obras hechas por Cage, Earle Brown y David Tudor (quien llegó a ser una figura de suma importancia para la escena reunida en Darmstadt), la indeterminación se convertiría en una técnica (por ejemplo, en los cientos de compositores que asumieron las ideas de Cage como una suerte de “muerte del autor” o como estética de la “obra abierta”, muy en consonancia con las teorías estructuralistas en boga en aquel entonces); en una estrategia de composición para flexibilizar ciertos aspectos formales (como sucede en las obras de Pierre Boulez o Karlheinz Stockhausen, en las cuales la indeterminación es simplemente un medio para controlar férreamente el material con métodos estadísticos o aparentemente abiertos, en sintonía con lo que Michel Foucault llamará “gobierno de poblaciones” o “biopoder”: *imponer una conducta cualquiera a una multiplicidad cualquiera*); por último, será asumida como un método rápido de ahorro de trabajo para el compositor y el intérprete, ya que el primero puede automatizar (o industrializar) sus procedimientos, y al segundo le es otorgado el permiso para reaccionar frente a una partitura como si estuviera frente a un estímulo, vale decir, bajo el gobierno del hábito. En un texto de 1965, Feldman comenta sobre Stockhausen: “Evidentemente, él siente que lo que intentábamos inventar era alguna nueva manera de llegar al viejo resultado” (Feldman 2000[1965]: 36. La traducción es mía).

Escucha

Si hay un aspecto de la indeterminación que confundió aquello que históricamente era jugado con ella para la música, fue la comprensión de la “liberación de los sonidos” como una “liberación de las personas”, fueran éstas los compositores, los intérpretes o los auditores. La liberación de lo sonoro

12. Cfr. *Projections 2* (1951), *Projections 4* (1951), *Intersection 2* (1951), *Intersection 3* (1953), *Atlantis* (1959), *The straits of Magellan* (1961), *Out of “Last pieces”* (1961), *The King of Denmark* (1964), e *In search of an orchestration* (1967).

13. Cfr. *Last pieces* (1961), la serie *Durations* (1960-61), la serie *Vertical Thoughts* (1963) y *The swallows of Salangan* (1960).

14. Cfr. *De Kooning* (1963), *Piano piece* (1964), *Four instruments* (1965), *Two pieces for three pianos* (1966), *False relationships and the extended ending* (1968), y *Between categories* (1969).

es principalmente la indeterminación de éstos respecto a cualquier sistema o régimen que intente agotarlos en un marco de representación, ya sea la teoría musical tradicional, la acústica o el discurso, la persistencia de un resto que permanece indisponible, bajo el umbral de lo musical, impensable o inexperimentable. Hay algo que queda sin nombrar. Sin embargo, este gesto no puede ser replicado como medio para una liberación de las personas, ya que cualquier concepto de persona (sujeto, individuo, usuario, consumidor, entidad) está inscrito en el rayano de la representación: no puede ser liberado de aquello que le da existencia, y menos aún con un concepto de libertad ideado dentro de tal sistema.

Esta tensión irresoluta puede observarse al yuxtaponer dos citas. En su texto *Experimental Music* (Cage 1973[1957]:8), aquello que define lo experimental es un “giro psicológico” hacia los sonidos no intencionados, un giro que parece abandonar “(...) todo lo que pertenece a la humanidad -para un músico, el abandono de la música”, lo que nos llevaría “(...) al mundo de la naturaleza, donde, gradual o súbitamente, uno ve que humanidad y naturaleza, sin separar, están juntos en este mundo; que nada fue perdido cuando todo fue abandonado. De hecho, todo ha sido ganado. En términos musicales, cualquier sonido puede ocurrir en cualquier combinación y en cualquier continuidad”. Los sonidos han sido liberados y pueden ser *ellos mismos*. Por su parte dice Feldman en 1972:

“Aclaremos las cosas. No estoy lamentando la muerte de la poesía y la emoción. Esta es mi generación así como la de Boulez y la de Babbitt, y yo, también, deseo que las cosas «sean lo que son». (...) Yo, también, como Boulez, quería que la música fuera un objeto autónomo. Pero era demasiado bueno para ser verdad. Era muy demasiado bueno como para durar. ¿Sin dicotomía? Era casi como un estado de gracia. Algo tenía que pasar -y pasó. Mientras más cerca llegaba, en mis propios términos, a una situación realmente autónoma, más sentía el primer aviso de que una nueva dicotomía iba a tomar lugar. La forma que asumía este aviso era la de una extraña resistencia de los sonidos mismos a tomar una identidad instrumental. Era como si, habiendo saboreado la libertad, ahora desearan ser realmente libres.” (Feldman 2000[1972]: 110. La traducción es mía).

Inmanente a esta tensión se pliega y despliega aquello que, en los términos de Cage y Feldman, ha sido liberado con la indeterminación, lo que es su consecuencia más poderosa y en pleno curso, quizá la verdadera materia que no ha cesado de liberarse desde 1951: la escucha. Esta ya no es el último peldaño sobre el cual viene a caer defectivamente la música cuya idealidad guardaba la partitura, ni tampoco es pura audición como recepción pasiva y capturada en el discurso o la estimulación: en la escucha se cifró aquello que Cage -un poco pobrememente- llamó “giro psicológico”, la suspensión de la partición entre historia y naturaleza, artificio y creación, cultura y materia, humanidad y animalidad, la escucha como práctica material de pensatividad musical en la cual queda indeterminada una frontera entre lo teórico y lo práctico, el tímpano como órgano de la audición y límite de lo filosófico, un *continuum* que va desde lo inteligible de los tonos o conceptos a lo impensable del ruido o la paradoja, un campo o constelación en el cual se viene a realizar, siempre en crispación y fragmentación, aquello que nuestra época es capaz de enunciar como lo musical.

Bibliografía de referencia

- Adorno, Theodor W. 2002. *Mahler. Una fisiognómica musical*. Barcelona: Ediciones Península.
- Cage, John. 1973 [1957]. “Experimental music”, *Silence*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, pp. 7-12.

- _____. 1973 [1959a]. "History of experimental music in the United States", *Silence*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, pp. 67-75.
- _____. 1973 [1959b] "Lecture on something", *Silence*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, pp. 128-145.
- Feldman, Morton. 2002 [1965] "Predeterminate/Indeterminate", *Give my regards to Eighth Street. Collected writing of Morton Feldman*. Cambridge, Ma.: Exact Change, pp. 33-36.
- _____. 2002 [1972] "A compositional problem", *Give my regards to Eighth Street. Collected writing of Morton Feldman*. Cambridge, Ma.: Exact Change, pp. 109-111.

