

Las raíces del punto cero

PACO YÁÑEZ

No es extraño leer sobre el compositor norteamericano John Cage (Los Angeles, 1912 - Nueva York, 1992) que sus propuestas musicales lo sitúan en una suerte de punto cero en la historia de la música, al tiempo nuevo comienzo y, como diría Luigi Nono, «Verbo Evangélico»: alfa de una forma de comprender la música prácticamente desenraizada de cualquier deriva histórica. Recordemos, al respecto, las categóricas (y quizás desinformadas) palabras del compositor veneciano en *Presencia histórica en la música de hoy* (1959): «Hoy en día, tanto en los medios de la creación como en los de la crítica y el análisis, predomina la tendencia a no querer integrar un fenómeno artístico cultural en su contexto histórico (...) sino a considerarlo exclusivamente en sí mismo, como fin en sí mismo, y solamente en relación al momento preciso en el que se manifiesta. No solamente se rechaza toda historicidad, sino que se rechaza la historia misma y su proceso evolutivo y constructivo. (...) Se imaginan, de esta manera, poder comenzar ex abrupto una nueva era, donde todo será programado para ser nuevo. Querrán de esta forma darse la posibilidad, bastante cómoda, de situarse evidentemente ellos mismos como principio y fin, como Verbo Evangélico. Programa parecido al gesto anarquista del lanzamiento de una bomba, como única y última posibilidad ilusoria de hacer tabla rasa, acto de desesperada reacción a una situación que no está aún histórica y conscientemente controlada. Encontramos esta concepción de base, formulada de dos maneras diferentes pero parecidas en sus conclusiones, en dos hombres de cultura americana: Joseph Schillinger (de origen ruso) y John Cage. Los dos han sido, estos últimos años, directa o indirectamente, causa de confusión en Europa»...

John Cage: Tossed as it is Untroubled; Soliloquy; Dream; In the Name of the Holocaust; Two Pieces for Piano; The Perilous Night; Primitive; Composed Improvisation; Variations I; Child of Tree; Inlets; 27'10.554"; Two3. Henry Cowell: Sinister Resonance; Aeolian Harp; Three Irish Legends; The Banshee; Vestiges; Amiable Conversation; The Snows of Fuji-Yama. Sabine Liebner, piano. Matthias Kaul, percusión. Stefan Hussong, acordeón y caracolas. Wu Wei, sheng y caracolas. Bayerischen Rundfunk, Frank Kämpfer, Rolf W. Stoll y Wergo, productores. Marcus Huber, Hendrik Manook y Gunter Rose, ingenieros de sonido. Cuatro CDs DDD de 78:06, 74:35 y 101:47 minutos de duración grabados en Colonia y Múnich (Alemania), en junio de 2013, y abril y diciembre de 2014. Wergo WER 7326 2 (piano), WER 7320 2 (percusión) y WER 6758 2 (Two3).

...ahora bien, ¿podemos realmente comprender a John Cage como ese principio desenraizado de un desarrollo histórico que, en la década de los años treinta del pasado siglo -cuando Cage comienza a componer- se injerta básicamente en Europa? La respuesta, obviamente, es no; y ya por partida doble en lo referido a la propia formación de John Cage: en primer lugar, por sus estudios con Arnold Schönberg (1933-1935); y, ya antes, con Henry Cowell (1933), un compositor que, a su vez, podemos enraizar en lo europeo de un modo directo a través de Edgar Varèse, con todas las dimensiones históricas que en

Varèse se aquilatan y trascienden. Si bien la impronta schönberguiana en Cage es más remota en términos técnicos y estilísticos (no tanto en lo referido a la ética del compositor en relación con su responsabilidad como artista), la influencia de Cowell es manifiesta, de un modo especial en las piezas para piano compuestas por Cage en los años cuarenta, periodo en el que reinventa el piano en cierta medida desde el impulso que Cowell le había conferido en las décadas anteriores; de ahí que Margaret Leng Tan hable de una «santísima trinidad del piano preparado norteamericano» que comprendería a Henry Cowell, a John Cage y a George Crumb, cada uno aportando elementos de desarrollo y ampliando las fuentes sonoras movilizadas en el instrumento, para lo cual Leng Tan pone como ejemplos, respectivamente, *Aeolian Harp* (1923), *Sonatas and Interludes* (1946-48), y *Makrokosmos* (1972-73), cada una en un momento histórico diferenciado del siglo XX.

El primero de los compactos del sello Wergo que hoy reseñamos une a los californianos Henry Cowell (Menlo Park, 1897 - Shady, 1965) y John Cage en torno al piano en diversos grados de preparación y ecos convocados -que llegan a la música irlandesa y a la nipona-, abriendo rutas entre tiempos y espacios que sirven como raíces históricas para ese supuesto 'punto cero' que Cage representaría...

...de la mano de la pianista alemana Sabine Liebner (que ha grabado para Wergo y NEOS excelentes monográficos norteamericanos ya reseñados en nuestro diario, con partituras de John Cage, Earle Brown, o Morton Feldman), nos adentramos en la música de Henry Cowell, con piezas arquetípicas en su modo de intervenir el arpa del piano, como la mencionada *Aeolian Harp*, tratando las cuerdas del instrumento por medio del arpeggio y el pizzicato; o *Sinister Resonance* (1930), donde a lo que se procede es a apagar en sordina las cuerdas presionando con los dedos las mismas (técnicas, ambas, tan utilizadas por Cage). Piezas anteriores, como las *Three Irish Legends* (1912), también procedían a ataques innovadores, como los clústers de antebrazo y puño que tanto fascinaron a Béla Bartók, movilizando el teclado de forma ampliada, con recursos técnicos que, en todo caso, no dejaban de insertarse en brotes melódicos y en una escritura armónica que con estas nuevas formas de activar el instrumento hibridaban una sonoridad más convencional heredada de Europa -aquí también por medio del folclore irlandés- con nuevos paisajes acústicos que conformarían una sonoridad típicamente norteamericana. *The Banshee* (1925) avanzaría en esta línea de indagación tímbrica, ahora con roce del arpa en sentido longitudinal, lo cual crea una suerte de *glissando* rugoso por el estriado de las cuerdas. En las restantes partituras de Cowell escuchamos la aplicación de algunas de estas técnicas en diversos grados de extensión, ya sea en *Vestiges* (1920), con sus contrapuntos disonantes; en *Amiable Conversation* (1917); o en la postimpresionista *The Snows of Fuji-Yama* (1922), de nuevo con clúster de antebrazo y puño, en una partitura que se suele interpretar por dos pianistas, siendo aquí Sabine Liebner quien se ejecuta ambas partes, dando relieves a su sutil espejeo de ecos entre las dos voces que juegan a reverberar melodías de inspiración nipona, incluyendo motivos pentatónicos y etéreo cromatismo.

Tanto en *The Snows of Fuji-Yama* como en el resto de las partituras, Sabine Liebner nos vuelve a mostrar un piano, como es habitual en ella, muy técnico y firme, serio y respetuosamente planteado con respecto al texto, añadiendo aquí un plus de poesía, pues las partituras de Cowell así lo requieren, sublimando ecos melódicos en un universo sonoro renovado, en el que destaca ya no sólo la muy en estilo movilización del arpa con técnicas

extendidas, sino el sutil manejo en simultáneo del teclado, así como el tratamiento de la sordina, ya sea en pedal, o directamente presionando cuerdas.

Análoga precisión encontramos en las interpretaciones de las partituras para piano de John Cage reunidas con las de Henry Cowell: *Tossed as it is Untroubled* (1943), *Soliloquy* (1945), *Dream* (1948), *In the Name of the Holocaust* (1942), *Two Pieces for Piano* (1946), *The Perilous Night* (1943-44), y *Primitive* (1942), en las que Liebner se acerca, por sonoridad seca y abstracta, a las versiones de su compatriota Steffen Schleiermacher en su integral para el sello MDG (613 1731-2). Estamos en la médula del desarrollo que lleva de *Bacchanale* (1940), primera de las piezas para piano preparado de Cage, a la que quizás sea su máximo exponente: las *Sonatas and Interludes*. Como es bien conocido, Cage implosiona todo un ensemble de percusión en el cuerpo del piano, colocando tornillos, tuercas, arandelas, gomas, papeles, etc., en el arpa del instrumento, por lo cual, aunque hay cierta influencia de Cowell, realmente hablamos de técnicas y estilos diversos. Como en el caso de las *Sonatas and Interludes*, estas piezas para piano no son sólo objetos sonoros de carácter tímbrico, sino verdaderas estructuras derivadas de diversas tradiciones históricas, a las que Cage aplica en su desarrollo principios derivados del dodecafonismo schönberguiano y de la música hindú, por lo que las raíces históricas se entrecruzan y enriquecen. Esos ecos nos remiten también al universo pianístico de Cowell; y, así, en *The Perilous Night* reverbera lo irlandés; algo que aparecía en *In the Name of the Holocaust* y en otras partituras derivadas de juegos de palabras del *Finnegans Wake* (1939) joyceano.

El segundo compacto hoy reseñado procede a 'desimplosionar' ese universo concentrado del piano preparado, expandiendo estructuras rítmicas y, fundamentalmente, timbres, aquí en obras para un percusionista: el compositor y músico de jazz/rock Matthias Kaul. Las realizaciones que Kaul trama a partir de las muy abiertas posibilidades que plantean las partituras cageanas están entre lo mejor que haya escuchado en el género, pudiendo hablar (y la oferta en disco es amplia) de uno de los compactos más recomendables en lo que a música para percusión de John Cage se refiere.

Avanzamos una década en el catálogo cageano, y de las piezas para piano abordadas por Sabine Liebner, todas ellas fechadas en la década de los cuarenta, nos movemos a 1956, con la obra para percusionista *27'10.554"*. Sin embargo, parece que avanzáramos mucho más en el tiempo, pues la sonoridad es decididamente más moderna, en una partitura con combinación de parámetros determinados y opciones abiertas, entre las cuales Matthias Kaul acierta plenamente en lo referido al timbre, ofreciéndonos un Cage que diría fuertemente enraizado en Varèse, por sus sonoridades, al tiempo que con una cercanía poco habitual a Helmut Lachenmann, pues las técnicas y modos de ataque también son dejadas por Cage a criterio del percusionista, de un Kaul que acerca *27'10.554"* a los parajes sonoros del siglo XXI, mostrándonos su enorme potencial expresivo y su flexibilidad para adaptarse a distintos tiempos históricos. El uso de electrónica y receptor de radio (como en tantas obras de Cage) permite que músicas del presente se filtren a esta panoplia de sonoridades rasgadas, friccionadas, suspendidas, golpeadas..., en una activación de gran calado en intensidad y amplitud: la preceptiva duración señalada por el título. En su juego de golpes y resonancias, Kaul habilita interludios de silencio muy pertinentes en el discurso cageano, con sus ecos y contrastes con la materia sonora. Soberbia versión, que nos mantiene en vilo en todo momento.

También el silencio juega un papel primordial -mayor aún- en *Variations I* (1958), compuesta en la década en que nació la mítica 4'33" (1952). Obra articulada a partir de las partituras en transparencias que tantas posibilidades conferían al intérprete, aquí Matthias Kaul opta por los tambores metálicos caribeños, atacados con técnicas de lo más variado, incluido roce de *super-ball* que produce unas resonancias indefinidas realmente atractivas. Los paisajes acústicos son sugestivamente heterogéneos, en algunos pasajes con ecos de la música caribeña, enfatizando Kaul el carácter de variación de esta partitura, algo que podemos ir siguiendo detenidamente en cada una de las secciones en que divide la obra, en las que estudia procesos de cambio de estructuras y timbres, yendo de los sensuales ritmos afroamericanos a lo más experimental y rugoso de los lenguajes de las vanguardias.

Si Matthias Kaul demuestra en *Variations I* la enorme inventiva tímbrica de la que es capaz a partir de un instrumento habitualmente no movilizad o en técnicas extendidas con esta vastedad de posibilidades, qué decir de lo que nos ofrece en otra de las partituras emblemáticas de la percusión cageana: *Child of Tree* (1975), donde la indefinición tímbrica llega al extremo, siendo tarea detectivesca (sin la presencia de la imagen) inferir de dónde proceden unas sonoridades que parecen llegadas de otros planetas, de síntesis electrónicas, cuando de donde se alquitaran es de plantas: ramas, piñas, cactus, etc., atacadas con pequeñas varillas. Si en 27'10.554" y *Variations I* el silencio juega un papel crucial, en la versión que de *Child of Tree* nos ofrece de Kaul el silencio desaparece, optando el percusionista alemán por ocupar el espacio por completo, con un continuo de sonoridades que se van sucediendo desde una suerte de bajo continuo sobre el que eleva relieves en color madera.

Inlets (1977) nos pone en la senda de la partitura que ocupará monográficamente la última edición cageana del sello Wergo que hoy reseñamos, pues está realizada con conchas marinas llenas de agua. Originalmente para tres intérpretes, Matthias Kaul aprovecha las posibilidades de la mesa de mezclas para abordar él mismo todas las partes, además del fuego quemado con piñas que acompaña en sordina, de nuevo como bajo continuo al gorgoteo del agua en el cuerpo resonante de las caracolas. Evidentemente, tanto *Child of Tree* como *Inlets* se benefician aquí de las posibilidades de la microfonía, otorgando unos relieves al movimiento del agua que serían inaudibles en una sala de conciertos. Como en la partitura para plantas, las indicaciones de Cage son más bien parcas, algo que, disponiendo de un músico de la creatividad de Matthias Kaul da como resultado paisajes sonoros de una belleza subyugante, como la aquí escuchada en estos ocho minutos de inmersión en la vida secreta del agua; recorrido que, paradójicamente, concluye con el sonido del viento, pues una de las conchas pone la rúbrica tocada a modo de trompa, conduciéndonos a otros parajes acústicos.

Por último, dos versiones diferentes de *Composed Improvisation* (1990), la primera de ellas con caja, deparando unas sonoridades inauditas en el instrumento por medio del roce y la resonancia, de naturaleza más remitente a lo electrónico que a lo acústico. Soberbia versión, que por su exploración del timbre me ha gustado más que las de D'Arcy Philip Gray en mode records (272). La otra versión registrada en el compacto por Matthias Kaul, para pandereta, me ha parecido más modesta en cuanto a inventiva, así como más abismada al silencio, algo entrecortada. En todo caso, nos encontramos ante uno de los compactos más recomendables en lo que a música para percusión de John Cage se refiere,

de una variedad sonora y una musicalidad impresionantes; además de un registro sonoro exquisito, de un cuerpo y una definición apabullantes.

El último de los discos que hoy presentamos es un soberbio doble compacto que nos ofrece *Two*³ (1991) en su integridad, con sus diez secciones, aquí ejecutadas en casi 102 minutos de la más pura y genuina belleza cageana, ésa que se destila en cada una de sus tardías *Number Pieces* (1987-92); algo de lo cual fue Cage plenamente consciente, tal y como afirmaba en 1990: «Creo que, después de todos estos años, finalmente estoy escribiendo música bella»...

...esa belleza encuentra un aliado perfecto en el órgano de boca japonés, el shō, para el que Cage compuso algunas de sus piezas numéricas más extáticas y serenas, como *One*⁹, *Two*³, o *Two*⁴, todas ellas fechadas en 1991, año en el que también compone *Two*³, la más extensa de sus partituras para shō, si bien en este compacto Wu Wei y Stefan Hussong la interpretan respectivamente con sheng (el órgano de boca chino, ancestro del más reciente shō japonés) y acordeón (en cuya sonoridad quieren buscar un eco europeo tanto del sheng como del shō). Es así que ambos se lanzan a un espejeo tímbrico constante, procediendo a ese reaccionar el uno al otro que Cage pide a los intérpretes de *Two*³, algo que Wei y Hussong realizan con total exquisitez, entendimiento, engarce armónico y fusión tímbrica. Su diálogo está muy marcado por la respiración, de forma que esta realización al completo de la partitura acaba configurando todo un ejercicio de meditación a través de la inspiración y la espiración, buscando aquello que hace dos semanas veíamos en la música de la compositora ítalo-argentina María Eugenia Luc: un respirar como práctica espiritual que trata de alinear el cuerpo y la mente; algo perfectamente asimilado por Cage a través del budismo zen. También de Oriente (los rizomas se multiplican; las raíces del 'punto cero' se hacen fronda lanzada nutriciamente a la historia) procede la organización de los materiales por medio del *I Ching*, en el más puro *modus operandi* del compositor californiano.

El espejeo y el diálogo tímbrico entre sheng y acordeón alcanza sus puntos más cercanos en los números 4 y 7 de *Two*³; mientras que la presencia de las caracolas es aquí más sutil que en otras versiones, cobrando especial relieve en los números 2, 3 y 8. La audición de la pieza en conjunto conforma, así pues, un ejercicio contemplativo, de inmersión en un tiempo suspendido (¿recobrado?) tan extraño al pulso de las sociedades en las que vivimos; y que vuelve a hacer de estas *Number Pieces* topologías sonoras tan extrañas a la Nueva York en la que se crearon (quizás a modo de refugio)...

...ni que decir tiene que la versión es enormemente sugestiva, matizada hasta lo infinitesimal, respirada con mimo y pausa, lanzada a la infinidad inasible del tiempo, del cual (como las partituras tardías de Morton Feldman) conforman lo que podríamos decir un destello aprehensible, habitable, mensurable. Si en el compacto de Matthias Kaul primaba la sorpresa, la heterogeneidad sonora, aquí manda la homofonía, las texturas que se reconocen y (con)funden, la sinergia. Es así que se cierra un universo sonoro recalando en lo más esencial del mismo; por lo cual tanto el disco de Kaul como este registro de *Two*³ se antojan especialmente recomendables (y compatibles).

Las grabaciones son excelentes, llegando a la perfección en el compacto de Matthias Kaul. Ensayos a cargo de Wolfgang Rathert (piano), Hanno Ehrler (percusión) y Egbert Hillier (*Two³*) completan unos lanzamientos, como hemos visto hasta aquí, realmente interesantes no sólo para disfrutar de la excelente música de John Cage, abarcando seis décadas de su producción, sino para enraizar ésta en una historia (a través, además, de la interculturalidad) que nunca dejó de nutrir la música de este genial 'punto cero'.

Estos discos han sido enviados para su recensión por [Wergo](#).

© 2016 Paco Yáñez / Mundoclasico.com. Todos los derechos reservados