

## EL FUTURO DE LA MUSICA

Cuando le dije a Jack Collins, con quien estudio ajedrez, que había terminado de escribir del futuro de la música, me respondió: "¿Crees que la música tenga un futuro?" Luego rió y dijo: "Supongo que si hay un futuro, también es aplicable a la música".

1974. Mientras pienso en el futuro de la música, me doy cuenta de que ésta, como una actividad separada de otras actividades, no tiene cabida en mi mente. Las cuestiones estrictamente musicales han perdido toda su seriedad.

Hace años, por ejemplo, luego que decidí dedicar mi vida a la música, descubrí que la gente distinguía entre ruidos y sonidos musicales. Decidí seguir a Varèse y pelear por los ruidos, con tal de estar entre los perdedores. Otros músicos hicieron lo mismo. En 1933 ó 1934, la única pieza para percusiones era *Ionization* de Varèse. En 1942 había más de cien trabajos en ese estilo. Ahora son incontables. Casi cualquier persona que escucha sonidos percibe fácilmente cualquier sonido sin que importe cuál sea su estructura armónica. Ya no hay discriminación en contra de los ruidos.

Además, podemos escuchar cualquier altura, sea o no parte de una escala particular, de un temperamento occidental u oriental. Los sonidos que antes nos parecían desafinados, ahora son más distinguibles que los que están afinados.

Hay quienes todavía objetan los sonidos fuertes. Estas personas temen lastimar sus oídos. Recientemente tuve oportunidad de escuchar un sonido muy fuerte en la parte final de una actuación de Zaj. Y el día anterior había escuchado el mismo programa y recordaba la parte en que producía ese sonido. Me acerqué a la bocina y permanecí ahí durante una hora, escuchando primero con un oído y luego con el otro. Cuando el sonido terminó, noté que en mis oídos había una vibración. Esta vibración duró 36 horas. Al tercer día decidí hablar con un especialista en oídos. La vibración disminuyó un tanto mientras me dirigía al consultorio. Después de

examinarme minuciosamente, el doctor llegó a la conclusión de que nada anormal había en mis oídos y de que la molestia era pasajera. Como resultado, no he cambiado mi actitud hacia los sonidos fuertes. Los escucharé con interés cada vez que surja la oportunidad, probablemente conservando una distancia adecuada.

Nuestra experiencia del tiempo ha sufrido graves alteraciones. Percibimos acontecimientos breves que antes escapaban fácilmente a nuestra atención y disfrutamos acontecimientos muy largos, cuya extensión, hace diez años, habría sido intolerable.

Ahora nos preocupa saber cómo comienza, continúa y se extingue un sonido. Esto me hace recordar una observación reciente de Chou Wen-chung. Durante una mesa redonda acerca de la nueva música para piano de China Comunista, Chou Wen-chung dijo que, antiguamente, los músicos occidentales insistían en que la altura de un sonido debía permanecer en la misma frecuencia y no oscilar entre el principio y el final. Por el contrario, dijo, los músicos chinos saben que algunos cambios en su altura enriquecen los sonidos, haciéndolos "musicales". Hoy en día, todo el mundo escucha cualquier clase de sonidos sin que importe la flexibilidad o rigidez que guardan con respecto a sus características. Nos hemos vuelto atentos -exteriormente, por decirlo así- a los sonidos que antes no escuchábamos. Recuerdo la fascinación que me produjo escuchar a Lejaren Hiller cuando describió su proyecto: utilizar una computadora significa crear una "orquesta fantástica". Hiller planeaba sintetizar sonidos cuyas características fuesen excepcionales; por ejemplo, sonidos con un ataque violento, que son como aflautados y que terminan con un suave decaimiento.

Nuestra actitud hacia el sonido es abierta y también nuestra actitud hacia el silencio. En general, el silencio no es ya tan irritante como antes lo fue.

Hay una abierta disposición general hacia qué sonido sigue a otro y hacia el momento en que ello ocurre: un criterio abierto a la melodía. La *Klangfarbenmelodie* no ha ocupado el lugar del *bel canto*. Ha ampliado nuestra comprensión de lo que puede ocurrir. Lo mismo se puede decir del ritmo aperiódico: éste incluye la posibilidad del ritmo periódico. En términos de contrapunto podemos reconocer la presencia de diferentes especies conocidas (e imaginar la invención de clases de contrapunto todavía desconocidas); podemos también reconocer y disfrutar la ausencia de contrapunto (es decir, podemos imaginar dos o más líneas compuestas de sonidos que no puedan o deban ser escuchadas al mismo tiempo). Aun cuando se produjeran al mismo tiempo dos líneas de sonido, una muy fuerte y otra muy suave, sabemos que, si escucháramos muy cuidadosamente o, de ser necesario, desde una posición diferente en el espacio, podríamos escuchar ambas líneas.

Podemos ser extremadamente cuidadosos con la armonía, como Lou Harrison, La Monte Young y Ben Johnston, o, como me ocurre a menudo, descuidarla por completo. O hacer lo que nuestras orquestas en los grises compromisos en que los

sonidos, sonando juntos, se oyen armoniosos.

Todo es aceptable. Sin embargo, no todo se intenta. Pienso ahora en la división de un todo en partes. En los años treinta, cuando comencé a escribir música, frescos todavía mis estudios con Schoenberg, me impresionaba su insistencia en la estructura musical, pero no estaba de acuerdo con su opinión de que la tonalidad es el medio necesario. Investigué las longitudes de tiempo como un medio más comprensivo y, durante mi investigación, mediante permutaciones, hice tablas de los números uno al doce, dando sus divisiones en números primos. Estas series de números podían ser comprendidas por igual en términos de tonalidad o en términos de longitud de tiempo o estructuras rítmicas. Por ejemplo, la serie 1-2-1, que aparece en la tabla del número 4, puede ser reconocida como una estructura A-B-A. Esta serie podía ser expresada tonal o rítmicamente (o de ambas maneras). Para el número 7 hay 64 series numéricas diferentes. Solamente tres de estas 64 series pueden ser reconocidas como A-B-A, a saber: 2-3-2, 3-1-3, 1-5-1. Aunque algunas de las otras han sido ejemplificadas musicalmente, tengo la certeza de que muchas no lo han sido; y las posibilidades aumentan para los números más altos. Hay 2,048 para el número 12. Si nos ocupamos, como es posible, de fracciones, quién sabe qué estructuras musicales descubriríamos. Elliot Carter y Conlon Nancarrow, en sus trabajos con transiciones de un tiempo a otro -sobrepuestas, independientes y graduales-, han descubierto estructuras de particular interés, sobre todo Nancarrow. Al trabajar exclusivamente con pianolas, éste produce extremos de velocidad sorprendentes y delirantes.

Aunque muchos compositores siguen haciendo estructuras musicales (totalidades divisibles en partes), muchos otros se ocupan de los procesos. La diferencia es aquella que se obtiene entre un objeto (una mesa, por ejemplo) y, digamos, la atmósfera. En el caso de la mesa, conocemos el principio y el final de todo y de cada una de sus partes. En el caso de la atmósfera, aunque notamos cambios en ella, no tenemos un conocimiento preciso de su principio ni de su fin. Ciertamente, existe el temor de que nuestra tecnología haya causado serias alteraciones en el aire que respiramos; no obstante, abrigamos la esperanza de que aun en un futuro bastante lejano podremos disfrutar de él.

Si fijásemos un límite a los procesos musicales posibles, seguramente descubriríamos un proceso más allá de dicho límite. Y cuando comprendemos que los procesos pueden incluir objetos (es decir, ser análogos al medio ambiente), nos damos cuenta de que no hay límites. Hace tiempo que, entre procesos y objetos, prefiero a los procesos, pues éstos no excluyen a los objetos. En cambio, los objetos sí excluyen a los procesos. Por supuesto, estamos conscientes de que dentro de cada objeto opera un proceso molecular con vida propia. Pero, si deseamos escucharlo, tenemos que aislar al objeto en una cámara de vacío. A fin de enfocar nuestra atención en un objeto, necesitamos ignorar al resto de la creación. Eso es lo que señala históricamente la experiencia. Así pues,

para lograr un cambio en nuestra actitud, debemos renunciar a lo privativo y abarcar todas las posibilidades, tanto las que conocemos como aquellas que no imaginamos todavía.

Surge aquí la interrogante de los sentimientos: ¿viven espontáneamente de adentro, como las emociones, o son resultado de las experiencias sensoriales, como los gustos y las aversiones? En cualquier caso, sabemos que la vida se vive más plenamente cuando estamos abiertos a lo que venga, y que se minimiza cuando nos protegemos de ella. Naturalmente, como he dicho en otras ocasiones, no intentamos matarnos. Seguiremos “luchando con lo demoníaco” (como dice M. C. Richards) y seguiremos utilizando una variedad de disciplinas para abrir la mente a acontecimientos más allá de su control. Y cada vez destacará más ese interés por los sentimientos personales de los individuos, e inclusive por la iluminación de éstos, en un contexto social más amplio. Sabemos cómo tolerar o controlar nuestras propias emociones. En caso contrario, nos es posible recurrir al consejo de alguien. Existe una cura para la tragedia. La psiquiatría, la filosofía oriental, la mitología, el pensamiento esotérico, la antroposofía y la astrología han trazado el sendero del autoconocimiento. Sabemos todo lo necesario para conocer a Edipo, Prometeo y Hamlet. Ahora estamos aprendiendo la convivencia. “He aquí a todo el mundo”. Aunque las puertas permanecerán abiertas para la expresión musical de los sentimientos personales, lo que irá en aumento será la expresión de los placeres de la convivencia (como en la música de Terry Riley, Steve Reich y Philip Glass). Y, más allá de eso, una expresividad no intencional: la unión de sonidos y gente (donde los sonidos son sonidos y la gente es gente).

La diferencia entre estrechez y amplitud de criterio en música salta a la vista al comparar cualquier ejemplar de *Perspectives of New Music* con otro cualquiera de *Ear*, una publicación periódica de Beth Anderson en Bay Area, California. El texto siguiente, escrito por Charles Ives, me fue remitido por Christian Wolff: “Acaso sea posible descubrir lo que la música es y habrá de ser en la convicción de un filósofo desconocido de hace medio siglo, quien dijo: ‘¿Cómo puede haber mala música?’ Toda la música viene de cielo. Si algo malo hay en ella, soy yo quien lo ha puesto, mis implicaciones y limitaciones. La naturaleza construye las montañas y las praderas y el hombre pone las cercas y las etiquetas”. Las cercas han sido derribadas y las etiquetas están siendo desplazadas. Un acuario al día exhibe todos los peces juntos en un enorme estanque.

La amplitud de criterio musical se ha dado en este siglo en Europa Occidental (y en muchos países de Europa Oriental), en las Américas, en Japón, en Australia y, tal vez, en Nueva Zelanda. Pero, hasta donde sé, no existe, o tal vez sólo excepcionalmente, en India, Indonesia y Africa, y está políticamente excluida tanto en la URSS como en China (aunque se me ha informado que, en Pekín, en años recientes, hubo un concierto con música de Sylvano Bussotti, gracias a los esfuerzos de la diplomacia italiana en China).

Varias son las razones para que sobrevenga esta amplitud de criterio musical. Primera: las actividades de muchos compositores. No los nombraré a todos, pero, solamente en este país, la amplitud de criterio está representada en forma particular por la obra de Ives, Ruggles, Cowell y Varèse. Cowell solía contarme la historia de Ruggles y su clase de teoría de la armonía de Florida. En ella discutía el problema de modulación de una tonalidad a otra descrita como "muy distante". Tras de una hora, el instructor preguntó a Ruggles qué solución daría al problema. Ruggles respondió: "Yo no convertiría esto en un problema; solamente iría de una a otra sin ninguna transición".

La segunda razón para que sobrevenga la amplitud de criterio son los cambios tecnológicos relacionados con la música. No se nos puede pedir, con razón, que fijemos nuestras mentes en la música de siglos anteriores, aunque así lo hagan muchas de las escuelas, conservatorios y críticos de música, cuando disponemos de grabadoras, sintetizadores, sistemas de sonido y computadoras. La tercera razón es la interpenetración de culturas antiguamente aisladas. En el siglo XIX, aun entre los ingleses que ocupaban la India, eran pocos y muy escasos los que apreciaban seriamente la música hindú. Los tiempos han cambiado. Actualmente, si hay una universidad que aprecie seriamente la música, ésa es la Wesleyan University de Connecticut: una misma escuela reúne tantas culturas musicales diferentes como su economía se lo permite (música de Africa, de la India, de indonesia y Japón, así como de Europa, de los indios americanos, y la nueva música electrónica). La cuarta razón: somos más y poseemos más medios para comunicarnos: teléfono, medios masivos, viajes aéreos. Si uno de nosotros no tiene una idea que abra las mentes de los demás, alguien más la tendrá. Comenzamos a estar agudamente conscientes de la riqueza y singularidad de cada individuo y de la capacidad natural que posee cada persona para abrir a otra nuevas posibilidades. En su libro reciente, *The Crossing Point*, M. C. Richards nos habla de su trabajo con niños de lento aprendizaje y de cómo ese trabajo se caracteriza no solamente por la ayuda que ella da a los niños, sino también por la que de ellos recibe. Hace algunos años se me pidió que hablara a un grupo de doctores adscritos a un hospital de enfermedades mentales en Connecticut. Realmente no sabía qué decir, pero al dirigirme al salón donde tendría lugar la charla, me encontré entre gente "fuera de sus cabales". Entonces supe lo que diría a los doctores. ¡Están ustedes sentados sobre una mina de oro; compartan esa riqueza con todos nosotros! Lo mismo puede decirse de nuestras prisiones. Cuando Buckminster Fuller ignoraba si su esposa Anne sobreviviría a un accidente automovilístico, o si quedaría incapacitada para siempre, encontró consuelo en una carta que le envió un antiguo convicto de una penitenciaría de California. Esa carta hablaba del amor, de la vida y de la muerte. Hay en los niños y en los jóvenes recursos vírgenes que nosotros no tenemos porque los enviamos a la escuela; y entre los militares que perdemos porque los enviamos a todo el

mundo a probar con bombardeos nuestras instalaciones ofensivas; y entre los más distinguidos ciudadanos, a quienes hemos persuadido para que nos dejen y prefieran el descanso en las playas, la diversión y los juegos. Sistemáticamente, nos hemos privado de todas estas personas, acaso porque no queríamos que nos molestaran mientras hacíamos lo que hacíamos. Pero si hay alguna actividad que conduzca más que cualquier otra a la amplitud de criterio, ésa es nuestra costumbre de molestarnos, de interrumpirnos uno al otro. Digamos que no practicamos ninguna disciplina espiritual. El teléfono lo hará por nosotros. El nos abre al "mundo exterior".

George Herbert Mead, uno de los "filósofos de Chicago", dijo que cuando se es muy joven, uno siente que pertenece a una sola familia. Al crecer, uno pertenece a un vecindario y no a otro; más tarde, a una sola nación y no a otra. Y cuando uno deja de sentir los límites de aquello a lo que uno pertenece, dice Mead, desarrolla entonces el espíritu religioso. La amplitud de criterio entre los compositores (misma que ha afectado también a intérpretes y oyentes) es similar y comparable al espíritu religioso. Y la impresionante diferencia entre los abonados al Avery Fischer Hall y el público espontáneo que llega en masa a una iglesia o galería del Village, es la misma que hay entre oír música para huir de la vida y oír música para entregarse a la vida. En el vestíbulo del Lincoln Center, durante los intermedios y al final de los conciertos, todo lo que se dice acerca de la música no va más allá de las críticas o de la mera apreciación estética. En los conciertos populares, el público no critica: utiliza la música, pues le es necesaria para disfrutar de la vida. *Nichi nichi kore konichi*. Cada día es un día hermoso. Quien esto dice sabe plenamente lo que sentía Daniel en la cueva del león. Una amplitud de criterio semejante al espíritu religioso no es suficiente. Es necesario, urgentemente necesario, un sentido *social* que considere a la humanidad como una sola familia y al planeta como al hogar común. Casi me atrevería a hablar de un sentido "político", si entendiéramos la política como un compendio de las acciones de todos los hombres.

La música no ha permanecido ociosa; también ha preparado el camino en esta dirección.

Durante el Renacimiento, era usual establecer diferencias entre los compositores de la llamada música seria, los ejecutantes y los oyentes. Varios factores han contribuido a la desaparición de tales diferencias. Primero: las actividades de muchos compositores, particularmente Feldman y Wolff, quienes introdujeron la indeterminación (*indeterminacy*) en sus composiciones, con el fin de que los ejecutantes, en vez de hacer simplemente lo que se les dice que hagan, tengan la oportunidad de usar sus propias facultades y tomar decisiones en un campo de posibilidades, cooperando en una tarea musical determinada. Quienes escuchan música indeterminada han sido alentados en el acto de escuchar, pues tanto compositores como ejecutantes se unen a ellos en esa experiencia musical.

Segundo: la tecnología también ha contribuido a la desaparición de estas diferencias entre compositores, intérpretes y oyentes. A principio de los años cuarenta, cuando llegué a Nueva York, me interesé en hacer música para el cine o la radio utilizando efectos sonoros en lugar de instrumentos convencionales. Ofrecí mis servicios como compositor a varias compañías, pero los técnicos que no habían cursado ningún estudio de composición musical eran perfectamente capaces de elaborar por sí mismos secuencias sonoras para radio y cine. Más tarde, en los primeros años de la década de los cincuenta, con David Tudor y, en ocasiones, Earle Brown, se formó un grupo de trabajadores asesorado por Louise y Bebe Barron para hacer música directamente sobre la cinta magnética. Posteriormente, Louise y Bebe Barron, aunque no habían estudiado composición musical, compusieron la música para una película de ficción en Hollywood. Así como cualquier persona se sabe capaz de tomar una fotografía utilizando una cámara, hoy en día cualquier persona -y esto irá en aumento en el futuro- se siente capaz de hacer una pieza musical utilizando medios electrónicos y combinando en su persona las actividades de compositor, intérprete y oyente. Sin embargo, lo anterior significa, en efecto, despojar a la música de su naturaleza social. Y es esta naturaleza social de la música, la práctica de incluir cierto número de personas que realizan diferentes tareas para lograrla, precisamente, lo que distingue a la música de las artes visuales, la que la acerca al teatro y le confiere importancia social, inclusive fuera de las sociedades musicales. La popularidad de las grabaciones es poco afortunada, no sólo por razones musicales, sino por razones sociales: la música grabada permite al oyente aislarse de otras personas. Así pues, lo que se necesita no es que una misma persona desempeñe todas las actividades de otras, sino que desaparezcan las diferencias entre los papeles que desempeñan quienes componen, ejecutan y oyen música, con el objeto de que por sí mismos puedan reunirse.

He aquí un tercer factor en la desaparición de las diferencias entre compositores, intérpretes y oyentes: la interpenetración de culturas antiguamente separadas. Ya no existe una diferencia esencial entre cierta música seria y cierta música popular -o, podríamos decir, hay un puente entre ellas: el uso común de los mismos sistemas de sonido, los mismos micrófonos, amplificadores y bocinas. En los casos de gran parte de la música popular y de alguna música oriental, las diferencias entre compositores y ejecutantes nunca fueron muy claras. La notación, como afirmó Busoni, no se interpuso entre la música y el músico. Simplemente, los hombres se reunieron e hicieron música. Improvisación. Puede sobrevenir estrictamente, por así decirlo, dentro de las limitaciones del *raga* y el *tala* de la música hindú, o libremente en un espacio de tiempo, como los sonidos en el medio ambiente, tanto en el campo como en las ciudades. De igual manera que el ritmo aperiódico incluye al ritmo periódico, y así como el proceso incluye al objeto, las improvisaciones libres pueden incluir a las estrictas, e inclusive a

las composiciones. El *Jam Session*. El *Musicircus*.

La interpenetración de culturas antiguamente separadas constituye, potencialmente, la desaparición de las diferencias entre ellas: un acercamiento de sus diferencias. Richard K. Winslow me sugirió recientemente que cambiara las partes instrumentales de mi *Etcetera*, de manera que se leyera: instrumentos de arco, instrumentos de viento, doble caña, caña sencilla; en lugar de violín, flauta, oboe y clarinete, dando así a las partes para instrumentos de altura determinada algo de la vaguedad y de la libertad que se otorgan convencionalmente a las partes de las percusiones. (Si no dispone usted del instrumento de percusión requerido, sustitúyalo con otra cosa). Instrumentos orientales y occidentales reunidos: un dueto de tuba y cítara. Esto sólo es alcanzable cuando las acciones por realizarse no se hallan situadas en un campo especial para cualquiera de estos instrumentos, sino en un campo común a ambos.

La actividad musical se ha incrementado con el aumento de la población. Antiguamente, los conciertos de música nueva eran pocos y aislados. Ahora suceden tantas cosas que a uno le resulta difícil percatarse de ellas. Por lo menos en Nueva York. Es por ello que, el otoño pasado, me sorprendió que en todas las entrevistas que me hicieron tanto en París como en Roma, las preguntas dieran por sentado que ya no hay nada nuevo que hacer en música. Recuerdo haber sentido lo mismo a principio de los años treinta: y la sensación era de alguien lleno de admiración por todo lo logrado en música, pero que aún no comienza a trabajar. Generalmente, la música que se hace ahora en Nueva York, o sea la nueva música, es música que (por lo menos yo) se desea escuchar. He notado que otros sienten lo mismo que yo. El público es numeroso y casi siempre llena los teatros; he notado que, cada vez con mayor frecuencia, el público participa en la creación musical, como sucede en las actuaciones de Philip Corner y sus amigos.

En 1949 ó 1950, Pierre Souvchinsky me dijo que, para que haya un buen arte, debe haber un mal gobierno. En los Estados Unidos tenemos ambas cosas. Lo que deseamos es garantizar el funcionamiento del buen arte y tener, por lo menos, un buen gobierno, aunque preferiríamos no tener ningún gobierno en sus aspectos de poder y utilitarismo, sólo una organización de funcionamiento suave. Yo me inclinaría por lo último, aun cuando eso significara un descenso en la calidad y cantidad de nuestras artes (lo cual no creo que ocurriría). Podemos decir que la desaparición de las diferencias entre compositores, intérpretes y oyentes es prueba de un cambio constante en la sociedad, no sólo a nivel estructural sino en los sentimientos que las personas experimentan entre sí. El temor, la culpa y la avaricia, en las sociedades jerárquicas, están dando paso a la confianza mutua, al sentido de bienestar común y al deseo de compartir con los demás lo que tenemos o hacemos. No obstante, este cambio en los sentimientos sociales, que caracteriza a muchas sesiones de música nueva, no es representativo de la sociedad como un todo. Así, nos preguntamos cómo podríamos decir *Nichi nich*

(una u otra cosa) *nichi*: “Cada día es un día miserable”.

Mientras sigamos destruyendo estúpidamente el medio ambiente en que vivimos, debemos recordar que, por hermoso que sea, cada día es miserable, y actuar congruentemente. Mientras toleremos la división de la humanidad en organizaciones de lucro y poder, mientras las naciones vivan en constante desarmonía, debemos recordar que, por hermoso que sea, cada día es miserable, y actuar congruentemente.

Cuando pregunté a mi amigo Hiroshi Kawamishi cómo se dice en japonés “Cada día es un día miserable”, él respondió riendo: “Eso no se puede decir”. Recordé entonces lo que a menudo decía mi padre, que era inventor: “Cuando alguien dice no se puede, eso te indica lo que debes hacer en seguida”.

La revolución sigue siendo asunto nuestro. Pero en lugar de planearla o de dejar lo que estamos haciendo para ponerla en marcha, tal vez deberíamos estar siempre en ella.

Cito una vez más el libro de M. C. Richards, *The Crossing Point*: “En lugar de considerar a la revolución exclusivamente como un ataque exterior a una forma establecida, considerémosla como un recurso potencial -un arte de transformación asumido voluntariamente desde dentro. Que la revolución marche del brazo con la evolución, creando un equilibrio ni rígido ni explosivo. Tal vez podamos aprender a renunciar voluntariamente a nuestros patrones de poder y subordinación, y trabajar juntos para lograr un cambio orgánico”.

Dice Thoreau, al principio de su *Essay on Civil Disobedience*: “El mejor gobierno es el que no gobierna en absoluto”. Y añade: “Y cuando los hombres estén preparados para él, esa será la clase de gobierno que tendrán”.

Muchos músicos ya están preparados.

Tenemos ahora muchos ejemplos musicales de la practicabilidad de la anarquía. Música con partes indeterminadas, sin una relación fija entre ellas (sin partitura). Música sin notación.

Nuestros ensayos no tienen director. Ese tiempo lo destinamos a cuidar que los músicos tengan todo lo que necesitan y que todo se halle en buen orden de trabajo.

Los músicos pueden lograrlo sin gobierno. Como la fruta madura (me refiero a la metáfora final del *Essay* de Thoreau), se han desprendido del árbol.

Clases de música menos anárquicas ejemplifican estados sociales menos anárquicos. Las obras maestras de la música occidental ejemplifican monarquías y dictaduras. Compositor y director: rey y primer ministro.

Al establecer analogías entre las situaciones musicales que tenemos y las circunstancias sociales deseables de que todavía carecemos, hacemos una música importante y sugestiva, con los graves problemas que encara la humanidad. Algunos compositores políticamente comprometidos no ejemplifican en su obra los cambios sociales deseados, ya que utilizan su música como propaganda de tales cambios o con crítica a la sociedad insuficientemente modificada. Esto hace

necesario el uso de palabras. Los sonidos en sí no transmiten ningún mensaje, y cuando no se emplean palabras, los compositores políticamente comprometidos tienden a regresar a las prácticas musicales del siglo XIX. Esto ocurre tanto en Rusia como en China, y en Inglaterra recibe el estímulo de Cornelius Cardew y los miembros de la Scratch Orchestra, quienes estudian los pronunciamientos sobre arte de Mao Tse-tung, aplicándolos tan literalmente y tan en orden como les es posible. Por ello critican la música políticamente comprometida más reciente de Frederick Rjewski y Christian Wolff, tan sólo porque estos compositores han descubierto nuevas formas de hacer música. Los trabajos de Rjewski (y también algunos de Garrett List) fluyen como los rápidos de un río, sugiriendo un cambio irresistible. Rjewski y List han encontrado virtuosos que vocalizan rápida e ininterrumpidamente durante largos períodos de tiempo (pues, en apariencia, no toman tiempo para respirar); los trabajos de Wolff invariablemente revelan, tanto a los intérpretes como a los oyentes, recursos de energía insospechados (para ellos y en ellos mismos) y ponen esa energía a trabajar inteligentemente.

En el empleo de palabras, cuando se transmite un mensaje, están implícitos el adiestramiento, el gobierno, la ejecución y, finalmente, el ejército. Thoreau dijo que, al escuchar una frase, escuchaba pies marchando. La sintaxis, según me dijo N. O. Brown, es un ejército. La pluma ha sido considerada más poderosa que la espada. La vergüenza y la frustración espiritual de los norteamericanos son resultado, parcial al menos, de que a pesar de que nuestras mejores voces y nuestras mejores plumas a lo largo de la historia se hayan levantado para protestar contra las acciones del gobierno, y aun cuando se han propuesto claramente planes minuciosos para mejorar el medio ambiente y el bienestar de todos los pueblos y no solamente del norteamericano, los poderes norteamericanos permanezcan ciegos y sordos. Sabemos por Buckminster Fuller y muchos otros que el uso continuo de hidrocarburos y de energía atómica atenta contra el medio ambiente y la vida humana. Deberíamos utilizar la energía de la superficie terrestre, la solar, la del viento, la de las mareas y las algas. Nixon y Kissinger parecen ignorarlo. Sus triunfos, nacionales e internacionales, tienen que ver con la necia y continua explotación de los recursos subterráneos no renovables. Fuller no sonrió cuando lo interrogué acerca de la energía atómica. El lento pero constante aumento de la temperatura de la Tierra llegará inevitablemente a un nivel que hará imposible la vida. Puesto que las palabras, cuando comunican, carecen de efecto, debemos comprender que necesitamos una sociedad en la que no se practique la comunicación, donde las palabras carezcan de sentido -como las palabras de los amantes-, donde las palabras sean lo que fueron: árboles, estrellas y el resto del medio ambiente original. La desmilitarización del lenguaje es una seria preocupación musical. Durante varios meses me fue difícil abordar este tema: el futuro de la música. La dificultad surgía de mi naturaleza optimista

y de la aparente estupidez del optimismo frente a las noticias diarias. Encontré otras cosas qué hacer. Cuando Grete Sultan trabajaba en mi *Music of Changes*, y cuando sentí que golpear la estructura del piano no iba con ella, le ofrecí escribir alguna música con sólo pensar en ella. Y me entregué a la escritura de *Empty Words*, continuación de *Mureau*, un amplio proyecto inspirado en la poesía asintáctica de Jackson Mc Low, el cual, una vez terminado, será una transición del lenguaje a la música, una renunciación gradual a las oraciones, en primer lugar, y luego a las frases, palabras, sílabas y letras. En un libro de Martin, *Men Against the State*, leí acerca de una comunidad de anarquistas en Ohio que, en el siglo pasado, descubrió que había tanto que hacer para que la Tierra produjese lo necesario para vivir, que no les quedaba tiempo para palabras, discusiones ni reuniones. Recuerdo que una mañana en Kyoto, Japón, cuando asistí a un servicio budista, me impresionó que los monjes dejaran de cantar y abrieran las puertas que daban al mundo exterior.

De maneras inesperadas damos y recibimos sugerencias. Hace más de siete años, Wendell Berry, el poeta de Kentucky, llevó mi atención hacia el *Journal* de Thoreau. Comencé a leer ávidamente aquel trabajo de más de dos millones de palabras, aplicando operaciones de azar para producir textos y acciones teatrales para *Song Books* (Solos for Voice 3.92). Una de las acciones teatrales que me propuse realizar en *Song Books* es la proyección de transparencias relacionadas con Thoreau. Yo tenía algunas transparencias que muestran el estado actual de Walden Pond. El conjunto de Petr Kotik hizo varias presentaciones de esta obra en Buffalo, y yo les presté las transparencias. El otoño pasado, estando en París, oí sonar el teléfono. Era Marcello Panni, que me llamaba desde Roma. Deseaba hacer los arreglos para una función en Roma de *Song Books* a cargo de Merce Cunningham, Simone Rist, yo y los músicos de Panni. Las transparencias no estaban disponibles. Yo llevaba conmigo el *Journal* de Thoreau, pues deseaba continuar mi obra *Empty Words*. El *Journal* está lleno de ilustraciones. Cuando las palabras le resultaban insuficientes para describir lo que había visto, Thoreau hacía dibujos ("rudos bosquejos", los llamaba él). De pronto comprendí que aquellas ilustraciones iban mejor con *Song Books* que las vistas de Walden Pond. Yo tenía preparadas las transparencias. Cuando las vi, me sorprendió su belleza (nunca he sabido que se reconociera a Thoreau como un artista gráfico de primera calidad, aunque ciertamente lo era). No pude explicarme cómo, después de siete años de tener ante mis ojos aquellos dibujos, no los había apreciado. Me imagino que Thoreau no se dio cuenta de esto al releer, sino al hojear rápidamente su volumen. Lo sugestivo de sus dibujos aumenta cuando se les aparta de su contexto. Cuando esto ocurre, no sabemos lo que representan. Son como el arte moderno y también como los ideogramas del chino antiguo: flotan en el espacio mental. Estos dibujos ilustran una de las primeras afirmaciones de Thoreau: "Sí y no son mentiras. La única respuesta verdadera es la que nos permite sobrevivir".

Este es un eco lejano de la afirmación Schoenberg en el sentido de que su descubrimiento de un medio de composición, utilizando los doce sonidos, aseguraba la supremacía de la música alemana durante los siguientes cien años.

Debo confesar que cuando escucho la música de Schoenberg bien ejecutada (como cuando escuché a Grete Sultan tocar las *Bagatelles* de Beethoven o a los miembros del Speculum Musicae, Daniel Reed, John Graham y Fred Sherry, tocar el Trío de cuerdas del propio Schoenberg) quedo impresionado y me pregunto si Schoenberg tenía o no razón. No obstante, evitemos que el arte nos distraiga de la vida.

¿Cómo propiciar la revolución, no forzándola, sino únicamente sugiriéndola?: he aquí una seria preocupación musical.

En enero pasado, cuando tuve tiempo de escribir la pieza para Grete Sultan, no sabía qué escribir de inmediato. No quería que la música fuese similar a algo del pasado, ni mío ni de otros. Quería que fuese un descubrimiento: algo que hubiera que hacerse, puesto que no había pensado en ello. El piano no tendría ninguna preparación. No azotaríamos la tapa del piano. Comencé a hacer vagos bosquejos que me recordaban la música anterior. Pensé entonces en la música que toca Sultan: las *Variaciones Goldberg* de Bach, las *Diabelli* de Beethoven. Decidí escribir una serie de piezas, limitándome a dos páginas por pieza. Pero tal vez fui presuntuoso al imaginar que es posible hoy en día hacer algún descubrimiento cuando se escribe para piano. Decidí empezar a trabajar con la propia Grete Sultan, y fui a verla. Le pedí que pusiera sus manos sobre el teclado. Comencé a imaginar duetos tocados por sus manos, cada mano realizando su propio trabajo, sin ayuda de la otra. De regreso a casa preparé listas tan exhaustivas como me fue posible de lo que puede hacer una sola mano, tocando intervalos, tríadas acordes de cuatro y cinco sonidos, etc. Me sorprendió descubrir que una sola mano, que únicamente alcanza una novena, sin ayuda, puede tocar 546 acordes de cinco sonidos con intervalos diferentes. La mano izquierda es la inversión de la mano derecha (el cuerpo está construido simétricamente). Encontré 81 tríadas y 520 acordes de cuatro sonidos. Poco después, puesto que utilicé las operaciones de azar del I Ching y mapas astrales, la música se componía a sí misma. La colaboración del compositor Carlo Carnevali, quien hizo los manuscritos, me solucionó un difícil problema, pues mis ojos y manos no funcionan tan bien como antes. Utilizamos cuatro sistemas en una página, cada uno con cuatro pentagramas, dos para cada mano, y estos pentagramas y sistemas a distancia particulares entre uno y otro. Dada su dificultad de ejecución, he llamado *Etudes* a estos trabajos, que serán treinta y dos y cuya dificultad es progresiva, ya que el primero tendrá el número más pequeño de agregados, y el último, el número más grande. Representan una imagen de cambio, de metamorfosis. Los mapas astrales que estoy utilizando se llaman Atlas Australis. Las treinta y dos piezas se llamarán *Etudes Australes* y representan mucho trabajo. Grete Sultan reaccionó con gran

entusiasmo ante el proyecto. Cuando le dije al compositor Garrett List lo que estaba haciendo, hubo un brillo en sus ojos y en sus labios una sonrisa de reconocimiento. El también está trabajando en algo que contiene la naturaleza del trabajo. Y Christian Wolff ha llamado *Exercises* a una obra reciente y extensa.

En la Universidad de Illinois, Tom Howell sugirió a sus alumnos que exploraran la ejecución simultánea de dos o más notas en un instrumento de viento sencillo. Los libros nos dicen solamente cómo tocar una nota a la vez. Las enseñanzas de Howell motivarán a sus alumnos.

Como pianista, David Tudor desarrolló laboriosamente la habilidad, no alcanzada todavía por otros, de dar a cada ataque, en una rápida sucesión, su propio carácter dinámico. Tudor se ha apegado al principio de la *Klangfarbenmelodie* (la sucesión de diferentes timbres), mismo que aplicó a su relación entre él y su instrumento: diferencias de energía, de distancia y velocidad de ataque, una comprensión amplia del mecanismo de las teclas, martinetes y cuerdas. Hoy en día, Tudor raramente toca el piano. Está dedicado a la electrónica, a menudo relacionada con el video y en colaboración con otras personas. Tudor inventa componentes y sistemas de sonido de gran originalidad. El mismo los vende y construye, manteniéndose a la vanguardia internacional de la electrónica. Tudor construye nuevas bocinas, más allá de los avances de la alta fidelidad.

El trabajo por hacer en el campo de la música electrónica es infinito, y mucha gente está dedicada a él: David Behrman, Gordon Mumma, Robert Ashley, Avin Lucier y Phil Niblock, para citar solamente cinco. Y en el campo del video y la tecnología visual (los compositores también tienen ojos): Lowell Cross, Tony Martin, Nam June Paik, entre otros.

Mirando retrospectivamente mi obra, observo que muy a menudo he tenido en mente a otras personas. Cuando escribí el *Book of Music for Two Pianos*, pensé en Robert Fizdale y Arthur Gold. *Sonatas and Interludes*, para piano preparado, son un retrato musical de Maro Ajemian. Comenzando con mi *Music of Changes* y a lo largo de *Variations VI*, siempre tuve en mente a David Tudor. Ahora me doy cuenta de que muchos compositores, al hacer su obra, no piensan en personas, sino en un lugar (medio ambiente). Esto es cierto de *In Memoriam Nikola Tesla*, de Pauline Oliveros. A principios de este año (1974) Garrett List ofreció un concierto de su música en la Catedral de St. John the Divine. El propio edificio cooperó. El interés por el lugar caracteriza el trabajo de Alison Knowles, ya sea que trabaje con Yoshimasa Wada o Anna Lockwood. La música se convierte en un lugar para visitar. O en una basílica, como en *Eternal Music* de La Monte Young. O en un medio ambiente (como en los trabajos de Maryanne Amoshay o Max Neuhaus). Recientemente, en la Wesleyan University, conocí a dos jóvenes discípulos de Alvin Lucier, Ron Goldman y Nicolas Collins, quienes ofrecieron un concierto de música electrónica en los túneles que hay bajo el nuevo Arts Center de Middletown. Al caminar por los túneles pasa uno por nódulos y

percibe (como ocurre en la obra de Oliveros) vibraciones por simpatía que surgen del edificio y los muebles. Habrá que hacer música en domos geodésicos o en las plataformas no utilizadas del ferrocarril subterráneo, en lavanderías automáticas, en los campos y bosques y en las ciudades que Robert Moran concibe como inmensas salas de concierto.

Vibraciones por simpatía, sugestividad y trabajo. Yo he visto componentes electrónicos que han operado sin estar conectados al sistema. Una vez que ocurrió eso, le dije a alguien que me ayudaba y que sabía electrónica: "¿No te parece raro? Estos componentes están trabajando sin estar conectados". A lo que él respondió: "Están tan cerca de los otros que me parecería raro que no trabajaran".

La gente y los lugares. El teatro musical. El *happening*. El más grande que hemos tenido (Watergate) todavía no termina. Esto es comparable al drama griego o al teatro Noh. Una vez asistí a un *happening* muy breve (no duró más de dos minutos) que tuvo lugar en la ventana de una cafetería en Soho, a cargo de Ralston Farina, un joven que cambió de nombre cuando descubrió dos marcas de cereal. El público, bien abrigado, permaneció en la calle. El trabajo de Farina fue enigmático y estimulante.

La gente y los lugares: el ritual. La gente y los lugares: los alimentos. Recuerdo cuando asistí a un *Potlatch* cerca de Anacortes, en Washington. Durante días y noches la gente durmió, cocinó, comió, danzó y cantó bajo el mismo techo. Cambiar a los Estados Unidos de Norteamérica para que vuelvan a ser la Norteamérica de los indios. Margaret Mead. Bob Wilson, Jerome Rothenberg, David McAllester. Avery Jimerson de la Tribu Séneca.

Buckminster Fuller está por terminar su libro sobre una clase de matemáticas. Este libro habrá de inspirar música nueva.

La danza de Merce Cunningham es también inspiradora. A lo largo de los años, la fidelidad de Cunningham al principio del trabajo se ha mantenido firme: su propia técnica dancística no ha llegado aún a la inmovilidad, pues sigue siendo una serie constante de descubrimientos de lo que puede hacer un cuerpo humano cuando se mueve en y a través del espacio. A veces aparece con alguien que posee un anhelo insaciable por la danza; otras, como un esclavo de la danza. James Rosenberg, un joven poeta de Berkeley, California, cuya obra admiro, ha hecho de sí mismo, como le aconsejé, un esclavo de la poesía. Rosenberg se inspira, como yo, en el ejemplo de la infatigable devoción de Jackson McLow. Recuerdo una actuación de Charlemagne Palestine que me hizo pensar en el arte corporal de Vito Acconci. Palestine sostuvo una música vocal de gran amplitud mientras corría velozmente entre el público hasta el agotamiento físico.

Norman O. Brown trabaja actualmente en la primera parte de su nuevo texto, inspirado, según creo, por el espíritu complaciente aunque religioso de las comunas californianas. La voluntad de sobrevivir. La preocupación de Brown es crear una nueva civilización. El trabajo es el primer capítulo. Las ideas están en

el aire. En nuestro aire contaminado está la idea de que debemos ponernos a trabajar. Ultimamente, en Nueva York, y también en otras ciudades, el aire parece estar menos contaminado que antes. El trabajo ha comenzado.

El trabajo musical que habrá de implantarse en China no será propuesto por un individuo, sino por un grupo. Pierre Boulez, durante una entrevista que le hicieron en Canadá acerca del Instituto de Investigación que está formando en París, hizo hincapié en la necesidad del trabajo en equipo dentro de la música. Las sesiones con Philip Corner y sus amigos, Carole Weber, Dan Goode, Charles Morrow, Julie Winter y el "público" participante, son trabajo de equipo. Estas personas están aprendiendo a trabajar juntas sin que nadie diga a los demás lo que se debe hacer y el público tiene acceso a sus sesiones de trabajo. ¿Cuántas personas pueden trabajar juntas felizmente, no sólo con eficiencia sino con felicidad y una actitud desprovista de egoísmo? El futuro de la música ayudará a responder a esta seria interrogante.

Cuando recibí la invitación para asistir a las sesiones de Philip Corner y sus amigos, noté que no se daban nombres, ni siquiera el de Philip Corner. Sin embargo, la invitación no estaba impresa, sino escrita a mano, y reconocí la escritura de Philip Corner. La omisión de nombres, el anonimato. Los artistas se hacen del *underground* a fin de hacer su obra, como Duchamp.

Con frecuencia, la gente me pregunta cuál es mi definición de música. Mi respuesta es: trabajo. Esta es mi conclusión.

Mientras escribía lo anterior tocaron a la puerta. Era el cartero que me traía un obsequio de William McNaughton, su edición de *Chinese Literature* (una antología que abarca desde la antigüedad hasta los tiempos modernos). El libro incluye muchas traducciones del propio McNaughton. Al final está la dedicatoria, seguida de catorce caracteres chinos, una referencia a la página 121 y la firma de McNaughton. Consulto la página 121 y leo su traducción del *Libro de Chaung-tzu*: Ahí se describe un árbol que da una gran sombra. Este árbol es muy viejo y no ha sido cortado simplemente porque a su madera nadie la considera útil.

Quiero contar la historia de Thoreau y cómo prendió fuego al bosque. Me parece que esta historia es importante para la práctica musical en la presente situación del mundo, y creo que podría sugerir acciones útiles a medida que nos internamos en el futuro.

En primer lugar, Thoreau no quiso incendiar el bosque intencionalmente, pues el fuego se propagó cuando él asaba unos pescados. Cuando todo estuvo fuera de su control, Thoreau corrió dos millas en busca de ayuda, pero todo fue inútil. Como nada podía hacer él solo, caminó hasta Fair Haven Cliff, subió a la roca más alta y se sentó a observar el avance de las llamas. Aquello era un espectáculo glorioso y él era el único que podía verlo. Desde lo alto de la roca Thoreau escuchó las campanas del pueblo que tocaban la alarma. Hasta entonces se había sentido culpable, pero al saber que venían en su ayuda, su actitud cambió y se dijo a sí

mismo: "Quiénes son estos hombres que según se dice, son los dueños de estos bosques y cuál es mi relación con ellos? He incendiado el bosque, mas nada malo he cometido; es como si el fuego fuese obra de un rayo. Estas llamas sólo consumen su alimento natural".

Cuando los habitantes del pueblo llegaron a combatir el fuego, Thoreau se unió a ellos. Fueron necesarias varias horas para apagar el incendio. Se habían quemado más de cien acres. Thoreau observó que, en su mayoría, aquellos hombres estaban alegres, agradecidos por aquel suceso que tanta diversión les había proporcionado. Solamente aquellos cuyas propiedades se habían destruido se sentían infelices. Sin embargo, uno de los terratenientes tuvo que preguntar a Thoreau cuál era el camino más corto de regreso, no obstante que ese camino atravesaba su propiedad.

Posteriormente, Thoreau conoció a un hombre pobre, miserable, a menudo borracho e inútil (una carga para la sociedad). Sin embargo, este hombre era más hábil que nadie para encender fogatas. Observando el método de aquel vagabundo y agregando el resultado de sus propias experiencias, Thoreau inventó un procedimiento insuperable para encender fogatas y también escuchó la música que hace el fuego al arder: "Algunas veces es posible escuchar este fuego, en pequeña escala, en el tronco que arde en el fogón".

Habiendo escuchado la música que producía el fuego y una vez que hubo discutido su método para extinguir el fuego, Thoreau fue más lejos aún: sugería prender fuego en los bosques, que hubiera una banda de músicos tocando sus instrumentos para revivir las energías de los incendiarios fatigados y estimular a los demás.

Finalmente, Thoreau dijo que el fuego no es solamente una desventaja: "Sin duda alguna es una ventaja en su totalidad. El fuego barre y ventila el suelo del bosque, conservándolo claro y limpio. Es la escoba de la naturaleza... Así, en el transcurso de dos o tres años, se crean nuevos campos de arándanos para hombres y aves".

Emerson dijo que Thoreau pudo haber sido un gran líder de hombres, pero éste terminó sus días simplemente como capitán de un grupo de niños que recogían arándanos en el bosque. Pero los escritos de Thoreau determinaron las acciones de Martin Luther King, de Gandhi y de los daneses en su heroica resistencia contra la invasión de Hitler. La India. La no violencia.

El árbol inútil que prodigó su sombra. La utilidad de lo inútil es una buena noticia para los artistas, pues el arte no sirve a ningún propósito material, sino al cambio de mentes y espíritus. Y este cambio se está dando. No solamente en Nueva York, sino en todo el mundo. Acabo de regresar de Portland en Oregon y de Detroit en Michigan. La amistad está en el aire. El cambio no es disruptivo, es goso.

JOHN CAGE

Traducción: Manuel Núñez Nava