

microsonidos hacer aparecer sonidos fantasmas, que solo existieran en la mente del auditor. Una especie de ac-music.

Creo, sin embargo, que, más que música, en la práctica el trabajo de Mary Anne se movía en una frontera un tanto difusa entre la música y la fonoaudiología. Yo siempre he sido impenetrable para hipnotizadores, curanderos, psicólogos, etc., que han intentado adueñarse de mi mente, y en este caso a pesar de toda mi buena voluntad nunca escuché estos sonidos fantasmas que Mary Anne, según me decía, sí escuchaba. Bueno..., cito esta experiencia porque quizás por un cierto *trompe l'oreille*, como diría un francés, podríamos acercarnos a algún tipo de nueva música como lo intentaba Mary Anne.

Hay términos y conceptos musicales de larga data como *movimiento perpetuo*, *continuum sonoris* y otros que, en verdad, no sé muy bien qué significan. Quizás algunos compositores contemporáneos que han utilizado este término en sus obras hayan pensado en una música sin tiempo. Recuerdo a Maderna, Ligeti, y sé que hay otros. También está el minimalismo, el que, con su eterna repetición, como lo hacen los derviches en su danza, a veces podría sumirnos en un estado semi-consciente donde nos fuguemos del tiempo... No lo creo ni me gusta. En verdad no encuentro alguna otra expresión musical que calce aproximadamente con lo que trato de explicar. Reconozco mi ignorancia en muchas materias y pienso que debe haber, sobre todo en las más recientes creaciones musicales, algún autor o tendencia que se dirija hacia donde señalo. Seguramente más de alguien podría instruirme en este aspecto.

Por ahora pienso que hay una música todavía en estado virginal y que tarde o temprano hará su aparición en sociedad. Posiblemente no será como la he definido, ni tan pura ni tan emocionante. No sé cuándo llegará, cómo, ni dónde, lo único que sé es que cuando esto ocurra yo ya no estaré para darle la bienvenida.

La sinceridad en la música

por

José Vicente Asuar[†]
Compositor

En 1960, en Colonia, Alemania, a raíz del Festival de Música organizado por la Sociedad Internacional de Música Contemporánea en un periódico cuyo nombre no recuerdo leí un artículo titulado “¿Echt oder Gemacht?”.

Es una pregunta que se podría traducir como “¿Auténtico o falso?”, o más literalmente, “¿Auténtico o de conveniencia?”. La pregunta del articulista se dirigía a poner en duda la autenticidad o sinceridad de algunas de las obras que se presentaban en ese Festival, y en otros conciertos y programas paralelos que hacían distintos grupos aprovechando la gran concurrencia de visitantes de todo el mundo

que asistían a este acontecimiento. La pregunta era si algunas de las obras que se presentaban eran resultado de búsquedas inspiradas y honestas para la obtención de nuevas formas musicales que enriquecieran la tradición musical, o si eran “fabricadas” para conseguir un renombre rápido y fácil por el conocido expediente de producir un escándalo para llamar la atención.

También había otro posible matiz en la pregunta. Era que si lo fabricado o “de conveniencia” fuese una actitud que no proviniera de los músicos, sino de una condición o imposición de quienes en ese momento dominaban el mercado y la difusión musical, para que los músicos hiciesen un cierto tipo de música que ellos querían imponer, como la dirección correcta que debía tomar la música en esa época.

Me explico. Como se sabe, en Alemania durante el período nacionalsocialista el arte fue intervenido por el gobierno, el que dictó las normas que debía cumplir para ser aceptado por el régimen. En otros países europeos y americanos los músicos encontraban la libertad necesaria para expresarse en distintos lenguajes, algunos de ellos bastante novedosos y de difícil comprensión para un público no especializado. Los músicos alemanes debieron renunciar a esta libertad o emigrar a otros países.

Al finalizar la guerra Alemania estaba muy retrasada en los nuevos lenguajes de la vanguardia respecto de otros países europeos, por lo que quienes tenían en sus manos el estímulo a la creación y la difusión de la música quisieron recuperar rápidamente el terreno perdido. Y no solo recuperarlo, sino ponerse a la cabeza de la innovación musical, y convertirse nuevamente en el centro del mundo en cuanto a nuevas ideas y proposiciones musicales.

Es así que me tocó comprobar una abierta intervención para que durante el Festival las obras que fuesen ejecutadas se alineasen con las tendencias musicales que se consideraban más “progresistas” en ese entonces. Por ejemplo, en la programación del Festival de Colonia correspondía ese año incluir una obra de autor chileno por ser Chile un miembro de la Sociedad y estar al día en el pago de sus cuotas.

Se envió una obra de Domingo Santa Cruz, obra que podría considerarse como la elegida oficialmente por la filial chilena, y que en su estilo podría clasificarse de neoclásica, un poco en la línea de Hindemith con algunas reminiscencias de compositores franceses de la primera mitad del siglo XX. Paralelamente a la obra de Santa Cruz se presentó también, un poco como fuera de concurso, una obra de Leni Alexander escrita en el sistema dodecafónico, a mi juicio próxima a la estética de Webern. La comisión seleccionadora del Festival eligió la obra de Leni Alexander, con gran rabieta de Santa Cruz, que acusó a los organizadores de haber rechazado su obra por dogmatismo, por no estar escrita según el “mandato” de lo correcto, Heinrich Strobel *dixit*.

Bueno..., es un recuerdo que sirve para ilustrar un poco el ambiente de esos días, pero vamos a cosas más importantes.

Para que una música sea valiosa ¿es necesario que el que la hace crea en ella?

Por supuesto que no. Hay muchísima música que seguramente fue escrita con gran amor y sinceridad por su autor y que lamentablemente es muy mala. Por otro

lado, también debe haber mucha música que un autor escribió no porque haya creído en ella sino porque las circunstancias le obligaron a hacerlo. Sin embargo, puede ser muy buena música. Es difícil saber con exactitud cuándo un autor ha sido sincero escribiendo una obra musical, y... ¿para qué sirve saberlo...? Parece ser una pregunta y un ejercicio inútil. ¿Qué interesa saber si un músico fue o no fue sincero al escribir una obra...? Lo que interesa son los resultados. Si es o no una buena obra.

Esto parece ser lapidario. Sin embargo, creo que en nuestra época no es un ejercicio inútil preguntarse acerca de la sinceridad en la música. Pero eso sí, situar la sinceridad en un nivel más alto, no en la sinceridad que se tenga en la creación de alguna obra en particular, sino en el porqué de hacer música. Si la actitud de un compositor al buscar novedad o particularidad en su obra nace del imperativo de buscar nuevas formas de expresión musical, o si tiene otro tipo de intenciones.

Y es que en el terreno de las intenciones hay actitudes claramente “fabricadas”. Se busca el éxito fácil apelando al escándalo, presentando obras profundamente transgresoras que no tienen ningún valor artístico, que son un fraude, y que lamentablemente muchos aficionados al arte confunden y mezclan con obras que son fruto de una reflexión y necesidad de expresión absolutamente legítima y enriquecedora de la tradición artística. Esta invasión de los bárbaros, que no vacilarían en demoler todo si fuese necesario para hacerse destacar, pone en mucho peligro la respetabilidad del arte de vanguardia y hasta la existencia de muchas instituciones y actividades artísticas relacionadas con él.

Ante esta situación se plantea una pregunta que es muy difícil contestar. ¿Quién y cómo será el que determina lo que es *echt* y lo que es *gemacht*, lo que es auténtico o sincero y lo que es falso o fabricado? Evidentemente el único que puede contestar esta pregunta es la historia, pero el juicio demora muchos años y mientras tanto el daño se continúa produciendo.

A continuación narraré algunas anécdotas que me tocó vivir, en donde ocurrieron cosas que no creo que sea necesario esperar la voz de la historia para darse cuenta de que eran fraudulentas. Hacer lo que voy a hacer requiere de cierto coraje, porque ocurre que en el pasado algunos músicos fueron acusados de hacer un arte fraudulento. Años después resultaron premiados por la historia y señalados como grandes innovadores que cambiaron el mundo. Bueno..., correré el riesgo.

Anécdota 1

Ocurrió en 1960 justamente durante el desarrollo del Festival de Música de Colonia a que me he referido anteriormente. Durante el desarrollo del Festival recibí una invitación de Mary Bauermeister para conocer a un joven compositor exponer su obra. Mary Bauermeister, en ese entonces la pareja de Stockhausen, mujer muy hermosa, dedicada a la pintura, me recibió en su casa junto a varios otros participantes del Festival.

El concierto se realizó en la sala principal de la casa donde en el centro se hallaba un gran piano de cola. Rodeando la sala había un altillo donde algunos nos sentamos colgando las piernas sobre las cabezas de los que estaban sentados

más abajo. No recuerdo la cantidad de asistentes, quizás 30, 40, pero sí recuerdo que la sala y el attillo estaban llenos de invitados.

De pronto llegó Stockhausen acompañando a un joven asiático, era coreano, el que entró cojeando con una pierna enyesada. Stockhausen le ayudaba a caminar y lo dejó sentado en el piano. A continuación, transcribo una narración que hice del *happening* publicada en una revista musical de la época¹.

“El joven coreano repentinamente, como poseído del demonio, articuló algunos gritos incomprensibles (en su idioma original, supongo) y sacando un huevo que llevaba oculto en un bolsillo lo arrojó violentamente contra la pared. Después, sin perder un segundo, puso en marcha un magnetófono a un volumen tal que nos obligó a los auditores a llevarnos las manos a los oídos. La Quinta Sinfonía de Beethoven, mezclada con gritos, chillidos, estrépitos de toda índole, era, más o menos, lo que se entendía a través del ruido ensordecedor. Después de quebrar un vidrio y algunas ampollitas, tocar en el piano algunos ejercicios de Cerny mezclados con jazz, proyectar en las paredes diapositivos de lactantes y hombres preocupados, mientras se paseaba con una vela en la mano por el cuarto oscuro y la radio transmitía noticias políticas, culminó su obra con la destrucción de un pobre piano vertical hasta ese momento aparentemente inofensivo...”.

La obra se llamaba *Homenaje a John Cage* y el autor era Nam June Paik.

Años después, debe haber sido en los 70, o sea más de diez años después de este *happening*, estando en Nueva York fui a un concierto de música moderna que vi anunciado en alguna parte y entre las obras que se tocaban figuraba una de Paik. El teatro estaba fuera de Broadway, como le dicen, en la zona del Greenwich Village y fui ahí solo, sin conocer a nadie. Durante el intermedio salí a fumar un cigarrillo en el vestíbulo y de pronto se me acercó una muchacha a conversarme, no sé por qué. Supongo que me vio como un ave rara en medio de un público formado por conocidos y tuvo la curiosidad de saber quién era y qué hacía en ese concierto.

Finalmente recuerdo que terminé sentado en una larga mesa en un típico bar o restaurante de artistas del Village, tomando una cerveza con los músicos que habían participado en el concierto, los que se veían contentos, relajados y de muy buen humor. A mi lado estaba sentado... Nam June Paik. En verdad conversé muy poco con él, era quizás el único del grupo que se veía serio y como concentrado en sí mismo. Habría preferido estar sentado en otros lugares de la mesa donde era más atractiva la compañía, pero por casualidad me tocó ese lugar.

De pronto entraron unos muchachos con guitarra, una banda tipo Beatles, subieron a un pequeño escenario entre las mesas y se pusieron a cantar. Nuestra mesa estaba cerca de algunos parlantes y el sonido se escuchaba muy fuerte. Dificultaba la conversación. Para poder entendernos teníamos que hablar a gritos.

Entonces fue cuando ocurrió algo inesperado: Paik se llevó ambas manos a sus orejas y con una cara de dolor y desesperación se puso a reclamar por el sonido

¹ *Revista Musical Chilena*, XIV/72 (julio-agosto, 1960), pp. 65-71. Nota del editor.

tan fuerte. Abandonó su casi inmovilidad anterior para quejarse de la banda y protestar con airados ademanes contra el excesivo volumen de la música. Yo traté de calmarlo asegurándole que no era para tanto, que no era necesario taparse los oídos, sino tener un poco de paciencia..., pero no, seguía quejándose.

Cuando la banda hizo una pausa y se pudo volver a conversar le recordé su espectáculo en Colonia, le dije que yo había estado allá y que casi me había reventado los tímpanos con el volumen de la grabación. Se quedó sorprendido haciendo memoria. Noté que me miró con cierto temor como si yo fuera a tomarme la revancha, y después de pensarlo un poco me dijo:

I was young. Eso fue todo. No hablamos más. Cuando llegaron nuevamente los muchachos de la banda con su equipaje de decibeles y prosiguieron su concierto no dijo nada. Escuchó impertérrito, sin quejas, tan inmóvil como estaba antes de la llegada de los muchachos. Se le pasó repentinamente el dolor de los oídos.

Un pequeño paréntesis. Ese encuentro con los músicos en el Greenwich Village me trajo una pequeña repercusión. A mi vuelta a Chile varias veces recibí correspondencia, en la que algunos convocantes me pedían que en mi calidad de *personaje importante internacional* añadiera mi firma a algún documento adjunto para ser dado a conocer públicamente. Podía ser un manifiesto, una protesta, una constancia, o, en general, algún tema que un grupo de intelectuales pretendía hacer llegar a los distintos medios para hacer presión pública. En una ocasión me pidieron mi firma para exigir que se pusiera en libertad a un artista, al que habían tomado preso en Nueva York por atentar contra la moral y las buenas costumbres. No recuerdo, pero creo que era el mismísimo Nam June Paik. Así que ya lo saben, si ven alguna vez mi firma en algún antiguo manifiesto firmado por muchos “importantes intelectuales del mundo”, el origen de su inclusión puede ser que haya estado en ese lejano concierto en el Village.

Siguiendo con mi relato, años más tarde tuve otro encuentro con la obra de Paik. Fue visitando una galería de arte moderno donde me topé con una instalación hecha por Paik, la que consistía en varios pequeños televisores dispuestos en distintos niveles y ángulos, cada uno de ellos pasando programas diferentes: gente, paisajes, animales, flores, todas ellas visiones intrascendentes que no llamaban a fijar la atención en algún televisor en particular. Me extrañó ver a Paik, a quien consideraba como músico, en una galería de pintores. Posteriormente vi su nombre mencionado en comentarios de arte plástico. Me parece que lo trataban con mucho respeto, como un gran artista creador de un nuevo arte a base de la utilización de televisores como forma de expresión pictórica. Me parece que en algún momento Paik mudó la música por la instalación con televisores. No duró mucho como músico. Quizás se descubrió a sí mismo al convertirse en artista plástico. ¿Habría sido sincero cuando se presentó ante el público al hacer su *happening*?

Esta anécdota la he citado porque introduce un tema importante: la violencia en el arte como medio para destacarse. También en Alemania, creo que en Mannheim, hace tiempo, cerca de la Municipalidad vi una pared donde habían escrito: “Die Irren sind los” (Los locos están sueltos). Me explicaron que esta advertencia se debía a que días antes habían dado un concierto en una sala

municipal, donde un grupo de músicos había destrozado un valioso piano de cola. Habían ido bastante más lejos de lo que había hecho Paik con los pianos de la Bauermeister. Según me dijeron alguien perdió el empleo en la Municipalidad por haber permitido la actuación de esos “músicos”.

Puedo citar otro ejemplo de violencia musical, esta vez en un concierto con material electrónico, el que terminó con personas entre el público afectadas por hemorragias nasales y fuertes dolores de cabeza, debido al alto volumen con que se difundieron frecuencias sobre los 10.000 herz. Para hacer audible esa zona de frecuencias el controlador de la consola aumentó excesivamente el volumen, produciendo daños físicos en quienes habían ido al concierto esperando escuchar música, esperando dar disfrute a sus oídos.

Anécdota 2

Esta vez fue en Darmstadt, Alemania, también en 1960, año en que me matriculé en el curso de verano que anualmente se da en esa ciudad.

En esos años, Darmstadt era el centro de irradiación más importante de las nuevas obras e ideas musicales que prosperaban en Europa. Los cursos se desarrollaban en una escuela muy antigua y muy grande en la que los alumnos teníamos régimen de internos. Pasábamos todo el día en la escuela, compartíamos habitación y mesa alumnos, profesores, compositores e intérpretes venidos de todo el mundo. Era un lugar excelente para conocer de todo y también para darse a conocer. Fueron unos días inolvidables.

En ese año seguían resonando reverberaciones muy potentes de una visita que hizo John Cage a Darmstadt en 1958 en calidad de conferencista. Sus ideas provocadoras cautivaron a muchos jóvenes, y pusieron en guardia a compositores europeos que se consideraban los guardianes de la cultura europea.

La entrada de John Cage a Darmstadt fue un poco como la entrada de una estrella del *strip tease* en un club de filósofos. La forma despreocupada, liberada de todo principio dogmático, muy cercana al espectáculo fácil y divertido, mezclada con filosofía oriental de consumo rápido como sustento ideológico, chocaba duramente con el ascetismo europeo reinante en Darmstadt, muy bien representado por las gruesas murallas y la dura arquitectura de los edificios de la escuela.

Quien tomó el mando para enfrentar a los jóvenes que querían liberarse de las fórmulas numéricas y el rigor del sistema serial fue Pierre Boulez, de quien pude constatar su fuerza de carácter y convicción cuando se impuso a un grupo de jóvenes, que durante una de sus clases se enfrentaron a sus ideas defendiendo la posición de Cage. Otro compositor que también claramente estuvo en una posición crítica respecto de Cage fue Luigi Nono, aunque sin la fuerza de Boulez para defender sus ideas. Stockhausen no intervino y tuvo una posición más ambigua. No lideró sino se mantuvo abierto a lo que pasara.

En 1960 una de las reverberaciones de la visita de John Cage fue la *música gráfica*, o sea, el reemplazo de la notación musical de resultados, por la notación de acciones. Con otras palabras, en música siempre se ha escrito en la partitura el sonido que se debe obtener, no importando el movimiento que hace el ejecutante

para conseguirlo. En la música gráfica no se indica el sonido que se debe obtener, sino se anotan o dibujan ideogramas para que el ejecutante los interprete de una manera usualmente muy libre. Es una forma de representar algo que podríamos llamar *action music*, o sea, música de acción directa sobre el tiempo y los instrumentos, sin memorizaciones o exactitudes en sus resultados.

Había muchas partituras que proponían distintas formas de aplicar este concepto. Creo que las partituras convertidas en cuadros pictóricos o jeroglíficos nacieron con la edición de los gráficos que hizo Stockhausen en sus primeros estudios de música electrónica. Algunas de las páginas publicadas por la editorial Universal habrían podido enmarcarse y presentarse como cuadros o dibujos de algún pintor geometrista como Paul Klee o Mondrian. Eran, en verdad, partituras más didácticas que funcionales porque nadie se interesaría en darse el trabajo de rehacer esas obras estando ya grabadas.

En Darmstadt 1960 hubo varios compositores que exhibieron partituras con una mayor o menor profusión de dibujos. Se destinó una pieza como sala de exposiciones con estas partituras colgadas en las paredes, como si fuese una galería de arte. Entre todas ellas destacaba una obra presentada por un músico italiano llamado Silvano Bussotti, la que estaba constituida por varias hojas cada una de ellas una verdadera obra de arte. Su trazo de dibujante era hermoso y elegante. Dibujadas en tinta negra sobre papel blanco, mostraban una gran imaginación al convertir un pentagrama en un cuerpo flotante, blando, deformable, como los relojes de Dalí, donde en su interior se colgaban signos misteriosos, y todo ello en un ambiente que recordaba a Joan Miró en la composición del cuadro o, mejor dicho, de la hoja. Desgraciadamente no recuerdo el nombre de esta composición de Bussotti. Eran piezas para piano. Las partituras que puso a la venta se agotaron rápidamente y no pude conseguir ninguna.

Llegó el momento de escucharla y el que la tocó fue David Tudor, ya que era para piano solo. Creo que todos los que escuchamos esta interpretación de Tudor quedamos impresionados de lo bien que sonaba. Sin duda que gustó mucho y obtuvo una de las mayores ovaciones en los conciertos de ese año. Se había logrado reunir música y dibujo en una combinación perfecta y Silvano Bussotti era el genio que lo había logrado.

Después del concierto, durante la cena compartí mesa con un grupo de compositores y estudiantes italianos que estaban en Darmstadt. Entre ellos estaba también Bussotti. Yo había llegado a la mesa llevado por mi amigo Vittorio Fellegara, con quien sostenía una conversación que interrumpimos cuando se acercó a la mesa un joven alto, francés, con mucho desplante, el que se dirigió a Bussotti y se presentó diciendo que era un concertista en piano dedicado a la música contemporánea. Había dado muchos conciertos con el repertorio de los principales músicos de vanguardia, había comprado la partitura de la obra de Bussotti, la que llevaba en la mano, y le pedía al maestro que por favor le indicara cómo había que tocarla, ya que no había ninguna indicación en la partitura de cómo hacerlo.

Bussotti se estiró en su silla hinchándose como un sapo y le contestó: “Lo siento. Usted no puede tocar esta obra”. El joven se extrañó, e insistió en sus méritos asegurando que se consideraba completamente capaz de tocarla. “He tocado obras

de Boulez, de Stockhausen, de Messiaen, de...”; Bussotti continuó en su negativa. Siguieron algunos minutos en los que el pianista insistía ya casi en tono de súplica: “¿pero por qué no puedo tocarla?”, y Bussotti cerrado insistiendo en que “no..., no puede tocarla”. En la mesa estábamos todos pendientes de la conversación y algunos, medio en broma, medio en serio, empezaron a pinchar a Bussotti para que ayudara al joven pianista. Se podía hacer la prueba ¿no es cierto? La situación se hizo un poco insostenible para Bussotti el que al final sentenció:

“Usted no puede tocarla porque el único que puede tocarla es David Tudor”.

Se produjo un silencio, el joven pianista se retiró despechado y creo que todos pensamos para nosotros mismos el extraño compromiso que había tomado Bussotti, en darle la exclusividad de una obra a un intérprete. Empecé a rebuscar en mi memoria algún caso parecido sin encontrarlo... Quedé un poco confundido.

Algún tiempo después y en otro lugar un amigo flautista me pidió que le escribiese una obra para flauta sola, de modo de incluirla en un concierto que iba a dar próximamente. Yo acepté y, subiéndome a la ola de los grafismos, concebí una partitura titulada *Extravaganza*, compuesta por 12 cartulinas, las que se podían tocar en cualquier orden, y en las que cada una terminaba en un tono que debía ser destacado y notorio para el auditor². Los tonos finales de las doce cartulinas formaban la escala cromática. El resto de cada cartulina eran dibujos e indicaciones que sugerían la particularidad y carácter de cada una, y así se lo expliqué a mi amigo, lo que él comprendió sin hacer mayores preguntas. Después me desconecté y solo regresé al tema el día del concierto. Fui a la sala de conciertos a escuchar mi obra, pero a medida que la escuchaba me pareció que mi amigo se había equivocado de partitura. No pude escuchar nada de lo que yo había pensado y le había explicado. Los tonos que finalizaban cada cartulina simplemente no aparecieron, tampoco ninguna de las particularidades que había graficado en cada cartulina, ninguno de los accidentes y sugerencias sonoras que le había indicado... Mi impresión fue, en suma, que yo estaba escuchando otra cosa, la obra de otro autor.

Tengo que reconocer que mi amigo flautista era de los buenos y que la obra que se escuchó no estuvo nada de mal. Al finalizar recibió un amplio aplauso lo que me obligó a pararme y compartir escenario junto a él. A pesar de los halagos me sentí muy mal. Me sentí un impostor y me sentí avergonzado frente a mi amigo el flautista, el que se había convertido en mi cómplice, en el único que sabía la verdad. Después del concierto no le hablé acerca del tema ni le descubrí mis sentimientos. Fingí que estaba muy satisfecho con lo que había hecho. No sé si volvió a tocar alguna otra vez “mi” composición para flauta.

Después de la narración de esta experiencia personal regresemos al misterio de la partitura exclusiva para David Tudor.

² Corresponde a la obra identificada como O-19 en el catálogo preparado por Álvaro Gallegos que se consigna en el presente número de la *RMCh*. Nota del editor.

David Tudor es un excelente pianista que se habría destacado en cualquier repertorio que hubiese elegido. Eligió la música experimental o de vanguardia posiblemente por su proximidad con John Cage, por ser parte del núcleo duro de un movimiento que incluía también al coreógrafo Merce Cunningham. Con una actividad casi diaria en este tipo de música conocía al dedillo todos sus tópicos, sus lugares comunes, sus manierismos.

En toda época, en todo estilo siempre han existido fórmulas recurrentes en el discurso musical. Me acuerdo que, en mi época de estudiante de composición, las llamábamos “recetas de cocina”. Nos entreteníamos en buscar cuáles eran las recetas de cocina de Mozart, Beethoven, de los grandes músicos, y ahí estaban. La resolución de una cadencia, de una frase, las fórmulas para cambiar de tonalidad, para cambiar de ritmo, para enlazar distintas secciones, aparecen muy similares o idénticas en obras del mismo autor. Es su estilo, a veces personal, a veces de época. Podría decirse simplificando y mintiendo un poco, que un gran músico es como un gran cocinero. Es el que en sus creaciones aplica sus recetas en el momento oportuno y con la dosis precisa.

Repito que las recetas se dan en toda época y estilo, pero en el tipo de música experimental, aleatoria o gráfica es donde se ha llegado al recetario universal. En este tipo de música hay en muchos casos obras que suenan bien, que son atractivas, pero que si uno las analiza desde el punto de vista del recetario encontraría que solo son una sucesión de fórmulas o lugares comunes. Si se deshojasen uno por uno cada uno de estos tópicos, al final se llegaría a la nada, como si buscando noticias en un periódico nos pusiéramos a sacarle las páginas publicitarias una por una, y al final terminaríamos con las manos vacías. No hay noticias. Obviamente también existen obras que son otra cosa. David Tudor es un conocedor a fondo del recetario y es un músico muy talentoso en su modo de emplearlo. Es un gran improvisador. Creo que leyendo cualquier tipo de partitura gráfica, poniendo cualquier cosa sobre su atril, sería capaz de hacer una obra maestra en este tipo de música y seducir al público que lo escucha.

Es vocación musical el que un gran intérprete extraiga todo lo musicalmente valioso de la obra que está interpretando y trate de encumbrarla a su máxima expresión. Es su vocación y su compromiso, pero no por eso podrá variar la categoría y substancia de la obra que toca. Un gran pianista podrá hacer una interpretación novedosa y atractiva de la “Polca de los perros”, pero la “Polca de los perros” seguirá siendo lo que es, no la convertirá mediante su interpretación en un *Claro de luna*, por ejemplo. Y el auditor lo sabe. Aplaudirá al intérprete y mantendrá su opinión acerca de lo importante que pueda ser musicalmente la “Polca de los perros”.

En música gráfica esta distinción no se puede hacer, porque nadie sabe lo que hay dentro de una partitura escrita gráficamente. Ni siquiera el compositor. La música no está oculta en los gráficos, no está encriptada, y eso ocurre porque no existe. Es solo una aspiración, o una apuesta al aire, “a ver qué pasa”. Por lo tanto, una partitura gráfica no es en sí misma ni buena ni mala. Su valor musical dependerá de quién la toca. El compositor es un personaje secundario al lado del intérprete que es el verdadero creador.

Hay muchos matices en esto. Hay partituras que usan grafismos solo para ciertos elementos musicales, detallando los otros en forma convencional, o sea, partituras parcialmente gráficas. Hay otras que son totalmente gráficas y son a las que se refieren mis comentarios anteriores. La obra de Silvano Bussotti es totalmente gráfica, y por tanto entiendo y considero muy inteligente el que haya dispuesto que solo David Tudor puede tocarla. Otro pianista haría escuchar algo totalmente distinto y seguramente de menor calidad que la versión de Tudor.

Todo esto está muy bien, lo que no está bien es que la composición la atribuyamos al genio creador de Bussotti. Si Bussotti dice que él es el creador de la improvisación que realizó Tudor, comete fraude. Es un engaño.

He personalizado este análisis, pero en verdad va mucho más allá. Tiene una validez más amplia que abarca a otros compositores, algunos quizás mejor conceptuados que Bussotti, o mejor ubicados que él en posiciones de influencia a nivel internacional. Lamentablemente en música de vanguardia contemporánea hay mucho engaño, mucho fraude, y esta anécdota solo muestra un pequeño ejemplo de esta realidad.

En otra ocasión escuché otra obra de Bussotti: *La Pasión según el marqués de Sade*. Como era de esperar tratándose del título, el recitante-cantante aparece premunido de látigo, cadenas, objetos de suplicio para emprenderlas contra inocentes instrumentos e instrumentistas. Al fondo, desconectado del conjunto musical, una pareja de actuación simula distintas posiciones eróticas (¡Qué imaginación... qué creatividad...!). En cuanto al contenido musical, lamentablemente no se encontraba David Tudor en el conjunto. No tuve ocasión de ver la partitura y así saber si Bussotti seguía utilizando la escritura gráfica. Otras obras de Bussotti no he escuchado. He visto su nombre últimamente como ayudante no creativo en el montaje de grandes óperas del repertorio comercial.

Anécdota 3

Esta anécdota transcurre en Brasil, en São João del Rei, durante unos cursos latinoamericanos de música contemporánea a los que fui invitado para dar unas clases en la década de los 70.

El esquema de estos cursos era muy parecido a los de Darmstadt. Durante el día se desarrollaban distintas clases teóricas y prácticas y en las tardes se ofrecían conciertos con música mayormente de los participantes. Un detalle muy positivo era que después de cada concierto se abría un debate consistente en preguntas que formulaba el público a los autores y ejecutantes concernientes a aspectos de las obras escuchadas. Es así que los conciertos no solo se daban para conocer y degustar sino también para dialogar con los creadores y conocer sus pensamientos.

En uno de los conciertos se presentó la obra de un joven portugués, no recuerdo su nombre, llamémoslo João. La obra que presentó consistía en la audición de un tono sinusoidal que se mantuvo constante, sin variación, durante todo el tiempo que duró la obra, un tiempo que no recuerdo, no podría precisar. La obra era la audición de ese tono. Nada más. El tono estaba en la región central de frecuencias, quizás podría haber sido un La de 880 Herz o alguna frecuencia

cercana y tenía una particularidad, era muy inestable. La inestabilidad era errática y consistía en pequeños cambios de frecuencia y volumen, completamente imprevisibles y tan pequeños que a veces a penas se notaban. Rápidamente volvían al tono central el que se mantenía nuevamente estable hasta volver a descentrarse y así todo el rato.

No necesité mucho tiempo para reconocer que estas fluctuaciones en la estabilidad del tono no eran ocasionadas por una manipulación del autor sino eran producidos automáticamente por una falla del instrumento en el que se originaba. Yo había tenido en una ocasión un problema en la estabilidad de un oscilador en el estudio donde trabajaba, el que me había dado una emisión del sonido muy parecida a la que se escuchaba en esa grabación. Posiblemente a João le pasó lo mismo en su estudio. Yo dediqué muchas horas de trabajo a encontrar la falla y repararla. João fue quizás más inteligente y utilizó esta falla para hacer música con ella.

¿Cuál fue la manera como João realizó esta obra...? No lo sé, pero si yo hubiese querido hacer lo mismo que João utilizando un oscilador inestable, habría procedido de la siguiente manera:

Primero inicializar los instrumentos: oscilador, consola, magnetófono, cronómetro. Poner el dial del oscilador en la frecuencia a grabar y el control de volumen al nivel que se va a grabar, posición crucero, por decir. Luego de haber fijado los niveles habría cerrado el control de volumen y habría echado a andar el magnetófono y el cronómetro. Después habría aumentado lentamente el volumen del sonido desde la posición cero hasta la posición crucero, de modo de conseguir el efecto de un pitito viniendo desde la lejanía a colocarse lentamente a mi lado. Con esto funcionando me habría sentado a leer alguna revista, o conversar con alguien, o tomar una cerveza, mirando el avance del cronómetro hasta llegar al tiempo de conclusión. En ese momento habría operado nuevamente el control de volumen bajándolo poco a poco hasta hacer que el pitito se perdiera en la nada. Fin de la grabación. Obra concluida.

No estoy ironizando ni desacreditando nada. Cada uno puede hacer su música como quiera y si procediendo de esa manera hace una obra valiosa, tanto mejor. Me refiero estrictamente a la realidad. Habría sido imposible hacer la grabación de otra manera. Algunas de las fluctuaciones del pitito eran discretas, o sea saltaban de una frecuencia a otra o de un volumen a otro sin pasar por estados intermedios. No se podían hacer operando manualmente los controles del oscilador. Con la tecnología de esos años para lograr esos efectos manualmente habría que haber cortado cinta magnetofónica..., y mucha cinta. Un trabajo enorme y de muchos días que no creo que el joven João se haya tomado.

Durante el concierto, después de escuchar algún tiempo el pitito y llegar al convencimiento que no iba a pasar nada nuevo, me dediqué a mirar el techo, las paredes, las cabezas de los que estaban sentados delante de mí... Me dediqué a pensar. El pitito no era agresivo y uno podía estar tranquilo y cómodo pensando en otras cosas. Cuando terminó la obra siguió un aplauso de cortesía. Nadie protestó ni tampoco nadie hizo ruidos o se marchó de la sala mientras duró la audición.

El concierto siguió con la presentación de otras obras, y al finalizar se abrió el debate con preguntas del público a los compositores. Hubo varias preguntas y respuestas hasta que alguien le preguntó a João: “Maestro, ¿qué quiso decir usted con su música...?”. Y aquí comenzó lo interesante.

João explicó que su obra tenía un contenido altamente significativo. Mostraba la soledad, el desamparo, la inseguridad del ser humano, todo ello causado por el sistema que lo oprime. Era una obra de protesta. No recuerdo exactamente lo que dijo, pero su explicación fue larga y de un alto contenido político. El auditorio estaba constituido casi íntegramente por jóvenes en edad universitaria, y supongo que João dijo cosas que ellos querían oír. Y lo dijo bien. El resultado fue que cuando terminó de hablar hubo un cerrado aplauso por su exposición. El resto del debate postconcierto estuvo totalmente dedicado a hacer más preguntas a João, todas de un carácter más político que musical. El resto de los compositores nos quedamos mirando.

Bueno... estas cosas suelen pasar y, en general, no tienen mucha importancia, pero en este caso entre el público que asistía al curso estaba una periodista del principal diario de São Paulo, quien tenía la misión de cubrir día a día las actividades que se realizaban. Todos los días había un espacio en el periódico destinado a dar una reseña de sus actividades y conciertos (¡Qué maravilla, ojalá que en Chile ocurriese lo mismo!). Cuando le llegó el turno al comentario del concierto apareció en el diario un titular que decía algo así como:

“Joven compositor revoluciona la música creando una música no capitalista”.

Lo que informaba la periodista con ese titular tan llamativo era una mentira. No había ni revolución ni música no capitalista. Había una obra de música electrónica de muy dudoso valor, y el resto de lo que había pasado era una burbuja retórica destinada a dar en el gusto a los oyentes. Darle esa importancia a esa obra era mentirles a los lectores, y también regalarle una relevancia y carrera al joven João que claramente no merecía.

Yo quedé sorprendido y también un poco enojado por la actitud de la periodista, la que dedicó buena parte de las reseñas de ese día a comentar las explicaciones que dio João por su obra, ignorando o minimizando otras obras mucho más importantes que se tocaron en el concierto. Repito que se trataba del periódico más importante de São Paulo leído por millones de personas, entre estas estarían muchos músicos y gestores musicales que se interesarían en conocer al joven compositor y su revolucionaria obra. Alguien de otra ciudad u otro país que lo leyera, y que hubiese tenido injerencia en la organización de conciertos, probablemente le habría gustado conocer al joven genio e invitarlo a dar a conocer su obra en su ciudad. No sé si eso ocurrió. Vi a João después de la publicación de la reseña. Se le veía muy contento y posicionado en su repentina fama. El champaña había hecho su efecto. Antes de la publicación me había tratado con mucho respeto, incluso me había pedido consejo en algunos temas. Después de la publicación solo pude merecer de él un saludo un tanto distraído. Después del curso no volví a saber más de él.

Fin de las anécdotas

En estas tres anécdotas he relatado lo que han mostrado tres “músicos”: Nam June Paik mostró su *happening*, Silvano Bussotti mostró sus dibujos y João mostró su grabación. Mi opinión es que en ninguno de los tres casos hubo música. Y creo que no ha sido solamente mi opinión. Ninguno de los tres ha tenido posteriormente alguna trascendencia en el campo de la música. Plantearon ideas interesantes pero inconducentes. Por el camino que señalaron no se llega a ninguna parte.

Esto no es nuevo. Seguramente debe haber ocurrido en otras épocas a manos de otros autores. Lo especial de estos casos, a mi juicio, es que ellos han planteado estas ideas sin creer en ellas. Podemos pensar que lo hicieron por oportunismo, aprovechándose de un momento en la historia de la música occidental en el que se produjo el desplome de principios vigentes durante mucho tiempo, un momento donde por todos lados todo era posible, un momento en el que nadie sabía qué era bueno y qué era malo.

Cuando ocurre una situación como esta, el tema de la sinceridad es importante. Siempre es posible que cualquier artista proponga cualquier idea pensando que es un aporte. Quizás lo sea o quizás no. Lo principal es que piense seriamente, “sinceramente”, que su idea será un aporte a la música. Aprovecharse de un momento un tanto caótico como el que se vivió después de la Segunda Guerra Mundial para introducir ideas y acciones muy llamativas, a sabiendas que lo que se está haciendo es un engaño, arroja una tinta perversa que enturbia un proceso, hace que las obras hechas con el ánimo de plantear alternativas se vean ensuciadas, relativizadas por esta especie de virus que las ataca.

Se produce la paradoja que aquellos que presumen estar en la punta de la vanguardia, son los que se encargan de espantar al público y lo empujan a volver al pasado, a buscar el arte en aquellos artistas que se han distanciado de las vanguardias y han mantenido los lazos con la tradición. Las innovaciones, las ideas nuevas, las nuevas tecnologías, como todo en este mundo, tienen una sombra que las va siguiendo. Hay que tener cuidado. La sombra a veces puede ahogar y apagar el brillo de quien la proyecta.

Se podrá decir que esta situación ocurrió hace ya 50 años, y en nuestra época estamos libres de este virus. Si ahora un compositor rompiera el piano y tirara huevos durante un concierto, lo más probable es que no tenga dónde repetir el “concierto”. Tampoco creo que ningún pianista se interese en improvisar sobre la base de unos dibujos, ni que una obra como la de João reciba siquiera un aplauso de cortesía en alguna audición pública. Pero el virus está vivo en otras manifestaciones artísticas como las artes plásticas, donde actualmente es muy difícil juzgar en el arte de vanguardia lo que es *echt* y lo que es *gemacht*. Lo que es obra valiosa y lo que es *spam*.

Yo creo que en música el virus está y estará siempre latente. Bastará alguna enfermedad en el organismo social y económico para que vuelva a aparecer. La irrupción del arte falso destruye al arte sincero y cierra puertas en vez de abrirlas. Hay que tenerlo siempre presente.