

DE LO EXTREMO EN MÚSICA (Apuntes sobre VEXATIONS y 4' 3'')

Lic. Julio C. Vivares
Enero 2016

La utilidad de la inutilidad del arte es una buena noticia para los artistas. Porque el arte no sirve a ningún propósito material. Tiene que ver con el cambio de las mentes y los espíritus... El cambio no es perturbador. Es alentador.

John Cage

INTRODUCCIÓN

Automatismo, tradición, hábito, rutina, repetición, gusto, costumbre, rito, etc. son términos que señalan el condicionamiento cultural atávico de nuestra conciencia, que imposibilita el advenimiento de acciones creativas relevantes como la *fluidez*, *divergencia*, *flexibilidad*, *sensibilidad*, *independencia*, *innovación* y *originalidad*.

Lo cierto es que el S. XX produjo una fisura en la trama discursiva musical, promoviendo un quiebre, muchas veces duro y radical, con el *reproductivismo conservador* que impone la tradición occidental.

Ese quiebre causó también una fractura entre obra y público, producto del fuerte apego social a las costumbres, a lo normalizado y a los convencionalismos. Las expresiones divergentes y novedosas dentro del campo del arte en general, se harán acreedoras de la burla y el descrédito, cuando no de la represión.

Tradicición y revolución serán los dos ejes en tensión con los que deberá convivir toda la producción artística del siglo XX y de sus años posteriores.

Por otra parte, en el campo específico de la música, también se establecerá entre creador e intérprete una nueva relación participativa en la creación, siendo muchas veces el propio intérprete quien dará forma definitiva a la obra, en función de un instructivo general ideado y/o sugerido por el compositor.

El presente artículo - integrante de una serie futura de trabajos - intenta abordar brevemente algunas consideraciones sobre dos obras musicales extremas y fundamentales del siglo XX: **Vejaciones** (*Vexations*) de Erik Satie y **4:33** de John Cage.

Sin pretensión alguna de agotar el estudio de las piezas, se trata sólo de intentar una primera aproximación a ellas con la humilde finalidad de que los jóvenes estudiantes de música en particular (y en general todo lector interesado en el arte del siglo XX), encuentren en estas líneas un estímulo respetuoso para encarar un acercamiento más profundo a las obras expuestas.

Si los conceptos vertidos sirven como disparador para mantener abierto el debate sobre la naturaleza y el sentido de la música del siglo XX, si el texto habilita de algún modo el juicio crítico de los lectores e incluso, si las nociones exhibidas son total o parcialmente refutadas, creemos - estimado lector - que nuestra tarea se ha visto ampliamente compensada.

VEXATIONS – Vejaciones - de Erik Satie (1866-1925)

"...Para estar interesados en Satie primero debemos estar desinteresados, aceptar que un sonido es un sonido y un hombre es un hombre, abandonar las ilusiones sobre ideas de orden, expresiones de sentimientos y el resto de paparruchadas estéticas que hemos heredado. (...) En Satie, no se trata de una cuestión de relevancia. Él es indispensable".

John Cage
Silencio
Pág. 82

Vejaciones es una pieza compuesta por Erik Satie en 1893 que ha visto la luz pública recién en 1963, es decir, 70 años después de su creación, cuando John Cage decidió llevar a cabo, por primera vez, la aventura inusitada de su interpretación colectiva. En realidad no se trata de una obra convencional, de "una pieza de concierto" (como suele clasificar las obras el *establishment* musical) sino una *performance*.

La brevedad de la composición (una frase de solo 18 sonidos escritos en una sola página) y el pedido de ejecución lenta, presenta como novedad la exigencia de ser repetida - por indicación expresa de su autor - 840 veces sin interrupción, extendiendo así su duración de manera inusitada.

Cage se ocupó de la organización del estreno el 9 de septiembre de 1963 en el Pocket Theatre de New York. Se trató de una *acción colectiva*, contándolo al propio Cage entre sus intérpretes al piano, conjuntamente con un selecto grupo de músicos amigos: Christian Wolff, David Del Tredici, David Tudor, Viola Farber, Robert Wood, MacRae Cook, John Cale, Philip Corner, James Tenney¹.

La *performance* se inició a las 18:00 horas y concluyó a las 12:40 horas del día siguiente (18 horas y 40 minutos de ejecución ininterrumpida). La crónica señala que al final de la representación quedaban en la sala sólo seis personas. Una de ellas era el artista plástico, principal representante del arte Pop de los EEUU, Andy Warhol, que de ese evento extrajo la idea central para su célebre audiovisual *Sleep*².

Vejaciones es una *performance sonora extrema* que por su naturaleza traspasa los límites convencionales de la duración de una obra musical, poniendo en cuestión el concepto clásico de obra e incluso de estructura usual³, ya que el propio Satie a través de su producción instalará el rechazo a la tradición musical europea a través de la simplicidad de recursos compositivos, del abandono del sistema armónico funcional, de la libertad formal y rítmica, y del empleo de yuxtaposiciones y de repeticiones en detrimento de los largos desarrollos temáticos, herencia de la música europea. En Satie triunfa el color por sobre la anécdota.

¹ A ellos se unieron algunos colaboradores externos que se anunciaron en el programa casero que se preparó ese día como "Special Mystery Guest Stars"; uno de ellos fue Joshua Rifkin, entonces estudiante de la Juilliard School y futuro gurú de la musicología. Diez críticos del New York Times se turnaron para cubrir el evento (aunque cuentan que uno de ellos, hacia las cuatro de la mañana, se durmió...)

² SLEEP es el título original de un film documental-experimental realizado en Estados Unidos en 1963 por Andy Warhol. Las imágenes simplemente muestran, en una sola toma durante 321 minutos, al poeta y amigo íntimo de Warhol, John Giorno, durmiendo.

³ Quizá sea como algunos señalan una anticipación a las posibilidades de repetición infinita que permite la tecnología de la grabación del sonido con el "repeat".

Vejaciones es además una performance provocativa que cuestiona también la sala de concierto como lugar de recepción pasiva y la transforma en un lugar de tránsito, ya que incita y moviliza al espectador estático a la acción que complementa y completa la performance.

Si bien la partitura de la obra no especifica claramente el instrumento para la que fue compuesta, se la asocia, por el tipo de escritura, con el piano, instrumento este al que el compositor dedicara gran parte de su producción. No obstante la obra puede ser ejecutada por otros instrumentos o grupo de instrumentos.

Del manuscrito puede leerse en francés el siguiente encabezado:

«Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses».

«Para tocar 840 veces seguidas este motivo, será bueno prepararse con antelación, y en el más profundo silencio, para la más intensa inmovilidad».

Satie advierte al posible intérprete sobre la necesidad de contar con una preparación previa para emprender semejante esfuerzo físico, emocional y mental, ya que la pieza se presenta como una extensa meditación sonora.

Tanto músico como oyente es invitado a participar de un intenso y profundo acto meditativo, colmado del más profundo silencio, lo que recuerda ciertas prácticas religiosas en los monasterios.

La meditación sonora que propone *Vejaciones* requiere dejar de lado toda especulación intelectual, obliga a la renuncia de la búsqueda infructuosa de significado y al desapego de preocupaciones musicales tales como la atención a la técnica o a la expresión discursiva, para avocarse – intérprete y público – a una introspección tendiente al abandono del “yo”. La propuesta es un hacer sin hacer y a eso remite la expresión *<para la más intensa inmovilidad>*.

Olvidar esto o simplemente encarar la obra como una muestra de resistencia física o mental, es ignorar el sentido de la misma o, en el mejor de los casos, no adentrarse en la profundidad de la experiencia que propone y que trasciende lo meramente musical.



Vejaciones requiere *un hacer sin intención ni propósito*. Un hacer porque sí, y en eso reside belleza.

*Cuando el arquero dispara porque sí, está en posición de toda su habilidad.
Si está disparando por ganar una hebilla de bronce, ya está nervioso.
Si el premio es de oro, se ciega o ve dos blancos... Ha perdido la cabeza.*



*Su habilidad no ha variado. Pero el premio lo divide.
Está preocupado.
Piensa más en vencer
que en disparar...
Y la necesidad de ganar
le priva de toda potencia.⁴*

⁴ MERTON, Thomas: El camino de Chuang Tzu. Ediciones Visor. Madrid. 1978. Pág. 110

ANÁLISIS ESTRUCTURAL⁵

SECCIÓN	CARACTERÍSTICA
1ª	<p>Sin indicación de compás, la obra presenta un TEMA A compuesto por dieciocho sonidos sin división de compases:</p> <p>Theme</p>  <p>Algunas ediciones demarcan un compás arbitrariamente:</p>  <p>El tema de <i>Vexations</i> - presentado siempre en registro medio grave - consta de 18 sonidos distribuidos en una frase de 13 tiempos. Si bien la pieza no está metronomizada, Satie indica que debe ser ejecutada muy lentamente (<i>Very Slow</i>).</p> <p>La frase se repite sola o armonizada 4 veces con la siguiente fórmula:</p> <ul style="list-style-type: none">1ª sección: Frase A2ª sección: Variación 1 (con armonización)3ª sección: Frase A (idéntica a 1)4ª sección: Variación 2 (con armonización) <p>Otra fórmula posible sería: A – A₁ – A – A₂</p> <p>El <i>ritornello</i> exige 840 repeticiones, pero si se considera que A se repite a su vez 4 veces en la pieza, estamos en presencia de un total 3.360 (840 x 4) repeticiones de la misma frase.</p> <p>En un tiempo lento - por ejemplo Negra=52 - la duración de la pieza, sin repetición, es de 1 minuto, ya que los 13 tiempos al multiplicarlos por 4 da esa duración, que sumada a la duración que impone las 840 repeticiones, alcanza una extensión de 14 horas, en el supuesto de que el tempo no sufriera modificación alguna durante la interpretación o, mejor dicho, durante la puesta en acción, lo que nos parece casi imposible e incluso carente de sentido.</p>

⁵ Como todas nuestras propuestas de análisis, ellas tienen por finalidad establecer las distintas *secciones* que componen la obra. Recurrimos para tal fin a demarcar las estructuras reconocibles en forma auditiva, es decir, las puntuaciones básicas inherentes al discurrir musical, considerando bajo el término "sección" cada una de las partes componentes, en tanto división significativa, grande o pequeña, y que se manifiesta como unidad homogénea dentro de su tramado.

<p>2ª</p>	<p>PRIMERA VARIACIÓN</p> <p>El tema principal es armonizado en dos voces superiores mediante paralelismos de 4tas. y 5tas.</p> <p>Variation 1</p> 
<p>3ª</p>	<p>TEMA</p> <p>Como en la 1ª sección el tema aparece nuevamente solo.</p> <p>Theme</p> 
<p>4ª</p>	<p>SEGUNDA VARIACIÓN</p> <p>En esta 2ª variación traslada la voz superior del registro agudo de la 1ª variación al centro de la armonización.</p> <p>Variation 2</p> 

MANUSCRITO DE VEJACIONES

The image shows a handwritten musical score for 'Vexations' by Franz Liszt. The title 'Vexations' is written in the top left. The score consists of five systems of staves. The first system is marked 'Andant.' and includes the instruction 'Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses.' The second system is marked 'Allegro' and includes the instruction 'de se jouer à l'arpège, sans interruption.' The third system is marked 'Andant.' and includes the instruction 'de se jouer à l'arpège, sans interruption.' The fourth system is marked 'Andant.' and includes the instruction 'de se jouer à l'arpège, sans interruption.' The fifth system is marked 'Andant.' and includes the instruction 'de se jouer à l'arpège, sans interruption.'

Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses.

♠ Très lent

The first system of musical notation for the 'Vexations' exercise, showing a treble and bass clef with a complex rhythmic pattern.

♠ A ce signe il sera d'usage de présenter le thème de la Basse

THÈME

The 'THÈME' of the 'Vexations' exercise, shown in bass clef with a complex rhythmic pattern.

4´33" de John Cage (1912-1992)

"No se enteraron de nada. No existe el silencio. Lo que creían era silencio, porque no sabían cómo escuchar, estaba lleno de sonidos accidentales. Se podía oír el viento agitándose afuera durante el primer movimiento. Durante el segundo, las gotas de lluvia empezaron a golpetear el tejado, y durante el tercero las mismas personas hicieron toda clase de sonidos interesantes mientras hablaban o salían."

John Cage
Sobre el estreno de 4´33"

John Cage considera que 4´33" es la pieza más importante de todo su repertorio, ya que logra condensar en sí misma su filosofía y sentido existencial.

Quizá 4´3" sea la continuidad histórica posible de *Vejaciones*, en cuanto a la importancia sustancial dada al parámetro de la duración. En *Vejaciones* la duración puede extenderse entre 16 y 24 horas, dependiendo siempre del *tempo* en que se la ejecute. Pero desde la percepción del oyente presencial, es la duración - el transcurrir en el tiempo - más importante aún que los sonidos emergentes que actúan a la manera de "excusa" (si se me permite) de ese transcurrir temporal.

Por su parte en 4´33" es la duración desnuda la que configura la esencia de la obra, ya que es el único parámetro determinado dentro de una construcción y resultante sonora abierta y azarosa. De modo que tanto *Vejaciones* como 4´33" son propuestas que ponen de manifiesto el problema de la proyección temporal en sí, el problema de la duración de una pieza como materia esencial constitutiva de la forma musical, y no como mera resultante secundaria de las combinaciones sonoras.

Es notorio que en ambas propuestas se desdibujan los límites convencionales que caracterizan al arte llamado "música": en *Vejaciones* por la inaudita extensión temporal producto de las sucesivas repeticiones, y en 4´3" por la ausencia de sonidos pautados previamente. Así *dimensionalidad* y *duración* reafirman una nueva concepción estructural.

También cabe destacar que ninguna de las dos obras están destinadas al goce estético ni a la exhibición virtuosística del o los intérpretes, ni a una vana presunción artística ególatra producto del reconocimiento o del éxito de quienes pensaron las propuestas - y mucho menos en una broma musical - sino que ambas impulsan una ejercitación de la conciencia hacia un desprendimiento de sí mismo, en donde el creador ya no puede estar presente como "él mismo". Es arte sin artificio y sin "yo".

Cage alguna vez señaló: *"quería que mi obra estuviese exenta de mis gustos y aversiones, porque creo que la música debería estar libre de los sentimientos e ideas del compositor. Yo sentía, y esperaba haber llevado a otras personas a sentir, que los sonidos de su entorno constituirían una música más interesante que la música que oírían en una sala de conciertos"*.

Asimismo en 4´3", Cage introduce una nueva dimensión: la alteridad, el otro o los otros, como factor primordial constructivo de la pieza. En tal sentido logra una doble articulación transferencial inédita: el público presente es el productor de las

sonoridades dentro del contexto de la sala de concierto, mientras que el intérprete se convierte en auditor privilegiado (no único) de las mismas.

El público en vivo, aún en conciertos con obras tradicionales, siempre es productor sonoro secundario, como también lo es el propio ambiente, ya que como afirma repetidamente John Cage, *el silencio no existe*. Toses, murmullos, chirridos de asientos, ruidos exteriores, pasos, etc. forman ese entorno propio de la sala de conciertos.

Considerados los sonidos como estructurados dentro de distintos planos sonoros, el entorno se configura como el último plano o fondo de una pieza de música, que por educación o adiestramiento del "buen gusto cultural" tendemos siempre ignorar, salvo si una pieza - como 4'33" - lo pone de manifiesto y calla al supuesto intérprete musical. Entonces ese aparente fondo pasa a un primer plano y nos sorprende y desconcierta.

Muchos aún se preguntan si 4'33" es música o un mero divertimento musical, ya que la pieza, en apariencia insonora, confunde al no encajar dentro de las definiciones clásicas académicas - presentes en muchos manuales de los conservatorios - tales como "*organización de los sonidos*" o "*arte de combinar los sonidos*", etc.

De manera similar a *Vejaciones*, 4'33" es una *performance* dentro de un espacio performático particular como puede serlo una sala de concierto. 4'33" es una idea puesta en acto, una de las tantas propuestas de lo que hoy denominamos *arte de acción*.⁶

Deseo destacar también que tanto 4'33" como *Vejaciones* son obras que escapan a toda pretensión de almacenamiento (enlatado) discográfico, ya que por la propia naturaleza de las piezas dicho procedimiento carecería de sentido.

Podría decirse que así como el famoso pintor noruego expresionista Edvard Munch (1863-1944) introdujo con su obra plástica "*El Grito*" el sonido en un ámbito de por sí silencioso, como lo es un cuadro en sus dos dimensiones, Cage puso de manifiesto el silencio en el medio espacial donde impera el sonido. Quizá se este aspecto de la *performace* el que produjo un impacto conmoviente en la mente conservadora de los espectadores el día de su estreno.

El silencio dentro de la concepción tradicional de la música, debería entenderse como *ausencia de sonido producida de manera intencional*, ya que como señala repetidamente el propio Cage *el silencio en sí no existe*.

*No existe
El silencio. Siempre está
Ocurriendo algo que produce sonido.
(de 45' para un orador)⁷*

En 4'33" Cage también compele al público a *escucharse* y no solo a escuchar, a procurar una autoconciencia como generador de sonidos de manera no intencional, por el simple hecho de estar vivo.

⁶ Véase "*Aproximación al arte de acción*". Julio Vivares. Bs. As. 2015.

⁷ CAGE, John: *Silencio*. Ediciones Ardora. Madrid 2012. Pág. 191

Cage invita a una toma de conciencia sobre el universo de sonoridades en el que transcurre nuestra existencia y dentro del cual estamos inmersos y comprometidos.

Escuche y escúchese es la propuesta que lo anima. Escuche los sonidos en sí, escuche la materia sonora que lo rodea, sin aceptar ni rechazar ningún sonido, sin el agregado del "me gusta" o "no me gusta" al que obliga el parloteo de la estética tradicional, simplemente escuche y no juzgue.

Escuchar es un arte, uno de los más difíciles de ejercitar en la vida.

En una entrevista realizada en 1991 en New York y registrada en video⁸, Cage sintetiza su relación con la música, con el sonido cotidiano y con el silencio:

"Cuando escucho eso que llamamos 'música', me da la sensación de que alguien está hablando..., hablando sobre sus sentimientos o sobre sus ideas... de relaciones. Pero cuando escucho el tránsito, el sonido del tráfico acá en la Sexta Avenida, por ejemplo, no tengo la sensación de que alguien esté hablando, tengo la sensación de que el sonido está actuando y yo amo la actividad del sonido. Lo que hace es tornarse más fuerte y más débil, y se hace más agudo y más grave, y se hace más largo y más corto, hace todas esas cosas con las que estoy completamente satisfecho con sólo eso. No necesito que el sonido me hable".

(...)

"Las personas esperan que escuchar sea más que escuchar. Y entonces a veces hablan de 'escucha interna' o 'el significado del sonido'. Cuando yo hablo sobre música termina pareciéndole a la gente de que estoy hablando sobre el sonido de que no significa nada, de que no es "interno" sino más bien "externo", y ello dicen, estas personas que entendieron eso finalmente, dicen: '¿te referís a que son solamente sonidos?', pensando que para algo el ser sólo un sonido fuera algo inútil". Mientras yo amo a los sonidos tal y como son y no tengo necesidad alguna, de que sean nada más de lo que son. No quiero que sean "psicológicos", no quiero que un sonido pretenda que es un balde, o de que es presidente, o de que esté enamorado de otro sonido... Sólo quiero que sea un sonido".

(...)

"La experiencia sonora que prefiero sobre todas las otras es la experiencia del silencio. Y el silencio en casi todas partes del mundo hoy día, es el tránsito. Si escuchas a Beethoven o a Mozart, vas a darte cuenta de que son siempre lo mismo, pero si escuchas el tránsito, ves que es siempre diferente."

(Nueva York, 4 de febrero, 1991)

UN POCO DE HISTORIA

En 1947, durante una conferencia, John Cage explica su idea sobre la composición de una pieza silenciosa:

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=Hj7rq-gEzgo> Extracto de la entrevista realizada a John Cage para el documental "Écoute" (Escucha), en New York, año 1991. - Subtitulado originalmente por "Isvekia".

"(uno de mis nuevos deseos) es componer una pieza de silencio no interrumpido y venderla a Muzak Co. (que se encarga de la música que se oye en muchas tiendas). Durará tres o cuatro minutos y medio – siendo esas duraciones lo normal para música "enlatada" y su título será "Oración silenciosa". Comenzará con una sola idea que intentaré hacer tan seductiva como el color, la forma y la fragancia de una flor. El final se acercará a la imperceptibilidad."

La pieza, que se convertirá en la más famosa de su repertorio, fue compuesta en el Black Mountain College en el verano de 1952 e interpretada primero por David Tudor en el Maverick Concert Hall, Woodstock, New York, el 29 de Agosto de 1952 (Dunn 1962, 25).

La partitura - en donde se indica que la pieza está destinada para cualquier instrumento o grupo de instrumentos - está dividida en tres movimientos indicados en número romanos (I-II-III), separados por el término latino "Tacet", lo cual indica que el o los músicos deben guardar silencio y no tocar su instrumento⁹.

Cage no escribió ni precisó la duración de cada movimiento, como sí lo hizo con la extensión total de pieza (4'33"), pero se conservó la duración dada a cada uno de ellos, cronómetro en mano, por David Tudor, en el momento del estreno en New York: 0:33 para el primer movimiento, 2:40 para el segundo y 1:20 para el tercero.

4'33" es una *performance* para actuar, ver y oír, y es por ello que el propio Tudor confirma la naturaleza de la pieza al considerar la lectura de la partitura como parte gestual significativa en la realización: "*Es importante que leas la partitura mientras estás interpretando, allí están las páginas que usas. De este modo esperas, y después giras la página. Ya sé que suena muy extraño, pero al final la diferencia se nota*". (Tudor 1989b)

La primera interpretación de 4'33" por David Tudor es considerada aún hoy como la más importante¹⁰. El crítico de arte de The New Yorker, Calvin Tomkins, relata la así la experiencia del estreno: <*En la sala del Woodstock, que se abría a los bosques de atrás, oyentes atentos pudieron escuchar durante el primer movimiento el sonido del viento en los árboles; durante el segundo, había un repiqueteo de gotas de lluvia sobre el tejado; durante el tercero, el público se sumó y añadió sus propios murmullos perplejos al resto de "sonidos no intencionales" del compositor*>.

David Tudor describe la pieza como una experiencia mística: *Es... una de las experiencias auditivas más intensas que alguien puede tener. Escuchas de verdad. Estás escuchando todo lo que hay. Los ruidos del público forman parte de ella. Es catártico — cuatro minutos y treinta y tres segundos de meditación, realmente.*

Cage también nos habla de otra interpretación de la pieza como acto natural de meditación: *He pasado muchas horas agradables dirigiendo en el bosque interpretaciones de mi obra silenciosa, transcripciones, quiero decir, para un público formado por mí mismo, pues eran más largas que la duración conocida que ha sido publicada. En una de estas interpretaciones, pasé el primer movimiento intentando identificar una seta que continuó satisfactoriamente sin identificar. El segundo movimiento fue extremadamente dramático, comenzaba con el sonido de dos ciervos macho y hembra que saltaron a unos diez pies de mi rocoso podio. La expresividad de este movimiento no era solamente dramática, sino*

⁹ TACET es un término proveniente del latín (*tacere*) que se utiliza normalmente para indicar en la partitura que el instrumentista debe permanecer en silencio durante el tiempo que el compositor indique.

¹⁰ Naturalmente que las posteriores repeticiones de la pieza ya no contaban con el factor de extrañeza y desconcierto que caracteriza la *performance*.

excepcionalmente triste desde mi punto de vista, pues los animales estaban asustados simplemente porque yo era un ser humano. Sin embargo, se marcharon vacilantes y dignamente según la estructura de la obra. El tercer movimiento consistió en un retorno al tema del primero, pero con todas esas profundas y conocidas alteraciones de los sentimientos del mundo asociadas por la tradición alemana con el A-B-A.¹¹

PARTITURA DE 4:33 DE JOHN CAGE

4' 33"

FOR ANY INSTRUMENT OR COMBINATION OF INSTRUMENTS

John Cage

I
TACET

II
TACET

III
TACET

¹¹ CAGE, John: *Silencio*. Ediciones Árdora. Madrid 2012. Pág. 276