

Yo me marcharé, pero mi música quedará...

Dedicarse a la creación musical hoy en día tiene algo de quijotesco, aunque crearla sea más similar a la erección de castillos en el aire que al asalto de molinos. Fue John Fitzgerald Kennedy quien dijo: “No hay nada malo en construir castillos en el aire; nuestra labor es ponerles los cimientos”. Y curiosamente, son esos cimientos los que suelen permanecer cuando el resto ha perecido. Y es que la arquitectura estructura el espacio, pero no el tiempo. De hecho, podemos entender la ruina como la arquitectura *desestructurada* por el tiempo, ese tiempo *pintor* que también deja su marca, como indica Hogarth en su grabado *Time Smoking a Picture*. Los paisajistas románticos salpimentaban sus obras de ruinas, muchas de ellas ficticias, como prueba de la impermanencia de lo construido por el hombre, a pesar de que la ruina es, precisamente, lo que queda, lo que permanece cuando, realizadas o no, las ambiciones humanas han fenecido.



William Hogarth
Time Smoking a Picture

La música, en cambio, estructura el tiempo y no el espacio, aunque sí nos dice algo de éste. Una cantata de Bach arropada por la resonancia de una catedral es la música hablando del espacio. Así, si tuviera una relación recíproca con la arquitectura, sus ruinas tendrían que manifestarse en el espacio, al igual que los de la arquitectura se manifiestan en el tiempo. Pero, ¿Hay ruinas musicales? ¿Podemos hablar, realmente, de la música desestructurada por el espacio? Y si la arquitectura aspira a permanecer en el

tiempo, ¿Qué verbo ocuparía la posición de “permanecer” para definir las aspiraciones de la música para con el espacio? No sabríamos responder, pero sí podemos observar que, si entabla algún tipo de relación con el espacio, lo hará a través del sonido, y eso, que parece tan obvio, puede no serlo a la hora de aclararnos sobre lo que es, no es, o también es música. Porque, ¿es sonido la música? O, ¿es la *idea musical*, expresada de una u otra manera, y no necesariamente sonora? La confusión entre objeto, idea y representación, o el intento de revelarla que encontramos en *One and Three Chairs*, o *Ceci n'est pas une pipe* sigue presente en la actitud de muchos músicos y estudiosos de la música, que no distinguen entre la partitura y la música en sí.



Joseph Kosuth
One and Three Chairs

Pero, ¿acaso se confunden los planos de un edificio con la mole ya construida? En todo caso, en la arquitectura, el plano es el primero de tres estados. Le sigue el edificio construido y, finalmente, la ruina. Buen ejemplo es el Bank of England, del arquitecto Sir John Soane (1753-1837). Tras llegar al puesto de arquitecto del banco en 1788, explicitó sus planes para el edificio de tan solemne institución con un dibujo, no del edificio en toda su gloria, sino de cómo se imaginaba que sería al quedarse en ruinas, algo consustancial, por otra parte, con la idea del imperio británico como una nueva encarnación del imperio romano y Londres como la nueva Roma.

Por desgracia, este dibujo es lo único que queda del banco, que nunca alcanzó el estado de ruina que Soane imaginó incluso antes de su construcción. Entre las dos guerras mundiales, fue demolido para que el arquitecto Herbert Baker pudiera construir un nuevo edificio en el mismo lugar. Esta demolición fue calificada por nada menos que Nikolaus Pevsner de “mayor crimen arquitectónico cometido en la Ciudad de Londres en todo el siglo XX”.



Joseph Gandy
The Bank of England in Ruins

Así pues, podemos identificar las dos primeras etapas de la obra musical como su plano o partitura, y su plasmación en sonido, o interpretación—pero seguimos sin identificar la tercera, la que sería su *ruina*. Aun así, constatamos que el deseo humano de permanencia, y su futilidad, se manifiestan igualmente en la actitud de muchos creadores musicales. Consideremos, por ejemplo, un cambio radical en la actitud hacia la permanencia de sus propias obras de nada menos que Karlheinz Stockhausen. Entrevistado por Theodor Adorno en 1960, el entonces joven compositor—tenía 32 años—observó: “Pero las obras en tanto que objetos que se arrastran por el mundo, como viejas costras suspendidas de los muros, que se pueden comprar y transportar—la música es todavía lo más inmaterial que hay—esas obras me son indiferentes, y no tengo ningún interés en que se aseguren una edad de vida determinada y vivan, Dios sabe cuántos años, llenando el tiempo y el espacio del futuro.”¹ Sin embargo, tan solo dos décadas más tarde, su actitud había cambiado por completo. Entrevistado por Maya Tannenbaum en 1980, Stockhausen narraba sus enormes esfuerzos por asegurar que sus composiciones electrónicas durasen. “Hace tiempo comencé un meticuloso análisis, una comprobación en persona, sobre el estado de salud de mis obras conservadas en el archivo del Westdeutscher Rundfunk [la Radio Nacional Alemana], y pude constatar la existencia de ciertos lamentables vacíos debidos a la corrosión... A mis cincuenta y dos años he podido asistir a la desaparición de patrimonios insustituibles... ..las posibilidades de salvación de la nueva música son, como mínimo, catastróficas. Todos mis intentos de poner a salvo al menos el material grabado han fracasado miserablemente.”²

Curiosamente, es en este mismo contexto donde emerge la idea de la ruina cuando, quizá inconscientemente, el insigne compositor compara sus composiciones con las

¹ “Adorno/Stockhausen, la resistencia contra la nueva música” en *Pochiss. Rall.* n° 4, otoño de 1988, p. 47. Traducido del francés por Antonio Carretero Mahugo

² Tannenbaum, Mya, *Stockhausen: entrevista sobre el genio musical*. Madrid, Turner Musica, 1988, pp. 32 – 35.

grandes obras del arte del pasado. “Pienso en las operaciones de recuperación de las artes visuales, en ciertos hábiles restauradores dotados de una especie de sexto sentido para la salvaguardia de unos pocos restos de pinturas al fresco. ¿Cuántas pinturas renacentistas han logrado sobrevivir a su destrucción? [...] ¿Hay que retocar o no las capillas giottescas semiborradas? ¿Y las figuras humanas carentes de vientre? ¿Y las esculturas griegas decapitadas, con el pene partido y las órbitas vacías? Todas ellas son restos que dan testimonio de la grandeza de los artistas. ¿Y dónde han ido a parar los infinitos restos de la antigua Roma? No obstante, siguen constituyendo la prueba de una indudable presencia creativa encerrada en multitud de misteriosos mensajes fragmentados. Sí, es el lenguaje de los fragmentos.”³

Es bella esta idea de Stockhausen, pero ¿sería posible? Recuerdo haber leído en un texto sobre la restauración de Medina Azahara que la geometría de sus estructuras era tan exacta que un pequeño fragmento era suficiente para poder reconstruir un arco entero. ¿Serán igualmente rigurosas las estructuras musicales? ¿Acaso las obras electrónicas que tanto quiso conservar Stockhausen revelan, en sus más mínimos fragmentos, esa *fearful symmetry* immortalizada por William Blake? Todo indica que no. Los experimentos llevados a cabo por el investigador israelí Nori Jacobi revelan la casi imposibilidad de semejante intento. Jacobi pidió a cincuenta músicos con formación avanzada que reconstruyeran una sonata clásica a partir, no de unos fragmentos, sino de *todos* los fragmentos grabados. Es decir que disponían de la obra completa partida en trozos como un puzzle. Solo tenían que volver a juntarlos en el orden correcto. Los resultados fueron tan desastrosos que la musicóloga que trabajaba con Jacobi insistió en repetir la prueba con otros cincuenta músicos y otra sonata. ¿El resultado? Igual.⁴

Es este deseo de pervivencia, la voluntad de que algo tan evanescente como la música pueda durar aún más que la vida de su creador, el que nos lleva a constatar que, si bien la arquitectura tiene una relación única con el espacio, la música tiene una doble relación con el tiempo. Y esto nos devuelve a las tres sillas de Kosuth o la pipa que no lo es de Magritte. Tomemos, por ejemplo, el *Vals del minuto* de Chopin. Hay muchas interpretaciones, claro está, pero la mayoría duran aproximadamente dos minutos. ¿O no? Si es así, ¿Qué queda? Uno de mis recuerdos de infancia es de la jocosa observación de mi madre, lectora empedernida como yo mismo lo soy, de que qué suerte que las palabras no desaparezcan de la página a medida que las leemos, como sí pasa con la comida cuando comemos. No hace falta una gran pericia mental para detectar la diferencia entre una página de texto y un plato de albóndigas, pero si bien sabemos que este último es comida, no está tan claro que una página llena de notas sea música. En *Qu'est-ce que la littérature*, Jean Paul Sartre observa que “el objeto literario es un peculiar trompo que existe solo en movimiento. Para hacerlo visible hace falta un acto concreto llamado lectura, y dura solo lo que dura este acto. Más allá de eso, sólo hay marcas negras en el papel.”⁵ Así, para Sartre, el “objeto literario” dura tanto y tan poco como el acto de leer, algo totalmente desvinculado de cuánto duran las “marcas negras en el papel” o el papel en sí. Igualmente, la *Sonata del Minuto* dura apenas dos minutos, pero su partitura pervive. ¿Cuál de los dos puede convertirse, entonces, en ruina? La partitura

³ Ibid, pp. 32 – 35.

⁴ Véase: Roni Y. Granot, y Nori Jacobi, “Musically Puzzling I: Sensitivity to Overall Structure in the Sonata Form?”, *Musicae Scientiae* 15, n° 3, pp. 364-386, y también: Roni Y. Granot, y Nori Jacoby, “Musically Puzzling II: Sensitivity to Overall Structure in a Haydn e-minor Sonata?”, *Musicae Scientiae*, doi: 10.1177/1029864911423146.

⁵ Sartre, Jean Paul. *What Is Literature*, New York, Harper and Row, 1965, pp. 34-35.

puede destrozarse, dejando fragmentos “con el pene partido y las órbitas vacías”, como decía Stockhausen, pero ¿es música?



Happy Halloween from
Karlheinz Stockhausen!
Cut out and wear this mask and confuse your friends

Siguiendo a Sartre, tendríamos que decir que no. Una interpretación de la *Sonata del Minuto* desaparece a los dos minutos, pero ¿deja ruinas? Creemos que sí, y es en la analogía, y la diferencia, con la arquitectura donde encontramos la respuesta. Antes dijimos que la arquitectura ordena el espacio y su ruina se proyecta en el tiempo. Añadimos que, como la música ordena el tiempo, su ruina se tendría que proyectar en el espacio. Y así es. Si concluimos que el plano no es el edificio y la partitura no es la música, hemos de añadir que lo mismo pasa con sus respectivos elementos constituyentes. El ladrillo, la piedra, madera o mampostería tampoco son el edificio. Lo constituyen, pero también constituyen la ruina. Igualmente, el sonido es el elemento constituyente de la música, pero igual que un camión lleno de ladrillos no es una casa, un montón de sonidos no es música. Hace falta ese orden al que nos referimos antes. La arquitectura ordena el espacio, y lo hace con, por ejemplo, ladrillos. La ruina de un edificio es la pervivencia de sus elementos constituyentes—los ladrillos, etc.—tras la desaparición de ese orden que da al edificio su utilidad y su sentido. Lo mismo pasa con la música. Los sonidos son ordenados en el tiempo para constituir una estructura musical cuya utilidad puede ser la contemplación, la danza, una banda sonora cinematográfica, animar a los clientes de un supermercado a gastar aún más dinero, inspirar a los soldados a matar o ser matados y otros muchos usos más o menos admirables o socialmente útiles. Y esos sonidos cumplen la función asignada porque están ordenados de forma que se reconocen como música. Si se altera ese orden, se fragmenta, o sencillamente no se reconoce como significativa, solo queda un montón de sonidos, poco diferente del montón de escombros que constituye una ruina arquitectónica.

Innumerables teorías de información y comunicación desde la época de Shannon o incluso antes reconocen el ruido como la parte de un mensaje, o de su transmisión, que no porta significado o que dificulta su entendimiento. En una pieza de música, propondríamos que se alcanzara el tercer estadio, el de *ruina* cuando sus sonidos constituyentes dejan de ser reconocibles como portadores de significado musical. Igual que los ladrillos o las piedras siguen siendo los mismos pero dejan de constituir un edificio habitable, los sonidos, o buena parte de ellos, perviven pero dejan de constituir música, decayéndose en un estado de ruido.

Desde esta perspectiva, es importante recordar la diferencia entre arquitectura y música en el plano temporal, porque, si bien la ruina sigue el edificio en el tiempo, no se desplaza en el espacio. Así, la ruina de la música *no se desplaza en el tiempo*—música y ruina musical coexisten en el mismo marco temporal. La diferencia entre un estadio y el otro no está en el tiempo sino en cómo se perciben. Para el que lo oye como ruido, será una ruina. Y el que consigue captar su sentido y aplicarle una utilidad lo disfrutará, o por lo menos, lo reconocerá como música.

Analizar las razones por las que una persona sea capaz o no de reconocer la musicalidad de un grupo de sonidos supera con creces la escala de este texto, pero sí podemos considerar algunas de las cosas que distorsionan, no la percepción humana, sino la música en sí. Una es una transmisión en la que falta información. Aquí, por ejemplo, tendríamos que tener en cuenta la importancia, y es considerable, del factor visual. Hay mucha música que se entiende en vivo sin necesidad de grandes conocimientos musicales pero que resulta casi incomprendible—léase: ruido—en una grabación discográfica, que falta todo estímulo visual menos, posiblemente, una atrayente foto de la protagonista del disco *fotoshopeada* en la portada. El oyente lego en los misterios más arcanos de determinado estilo musical puede disfrutar con una interpretación en vivo simplemente porque, siendo humano, puede entender, o por lo menos asignar algún significado al comportamiento de otros ejemplos de nuestra especie, incluidos, a veces, los músicos. El disco, que no permite esa contemplación del *acto* musical, puede resultarles incomprendible a muchos oyentes.

Otro factor puede ser la coincidencia con la música de sonidos posiblemente externos a ellas. Y digo “posiblemente externos” porque aquí tocamos una cuestión de paradigmas. El sábado pasado, di un concierto en Le Larraskitu, en Bilbao. En un momento del concierto, hice un silencio para que se oyera el sonido de varios coches que, muy oportunamente, pasaban por la calle adyacente a la sala. Después del concierto, varias personas me preguntaron si esos sonidos de coche habían venido de la ventana, o si, por el contrario, salían de mis altavoces. Es una pregunta válida, ya que las grabaciones de campo son parte de mi vocabulario musical, pero no por válida es menos interesante, porque plantea otra pregunta posiblemente más relevante: ¿qué importancia tiene la procedencia de dichos sonidos? Para una escucha tradicional, la música nace única y exclusivamente de la voluntad humana—la del compositor y/o la del intérprete. Así, los sonidos entrando por la ventana no serían más que ruidos, una interferencia con el discurso del músico. Pero para muchísimos músicos—entre ellos, libres improvisadores como yo mismo, y también otros muchos con cierta conciencia de las ideas de John Cage—hacer música es coexistir con el entorno sonoro. Así, en Le Larraskitu, en un momento de la pieza, cedí el primer plano a los sonidos que entraban por la ventana, incorporándolos al *fluir* de mi discurso. El público, en su mayoría artistas plásticos relacionados con la música experimental o improvisada, captó perfectamente el sentido

de este gesto y entendieron el significado, o por lo menos, la lógica, de esos sonidos como parte de la música, aunque algunos no parecen haber reconocido que lo hice deliberadamente. Así, sería muy fácil que, en otras circunstancias, un público menos culto viera amenazado el sentido de la música por la presencia de sonidos ajenos a la voluntad del músico. Y, claro está, una música construida sobre un paradigma que no reconoce esta coexistencia con el entorno sonoro sí sufriría de esos sonidos. Allí, sí que serían ruidos, e interferirían con el contenido musical. En un caso extremo, podrían incluso reducirlo a un estado de ruina, *arruinando* la actuación.

Por último, podemos considerar el efecto de la fragmentación. Anteriormente, vimos la alarma que a Stockhausen le produjo el constatar que partes de la cinta que servía de soporte para sus obras electroacústicas habían perdido su magnetización, y con ella, la señal. Esto produce huecos en la pieza, reduciendo el resto a una serie de fragmentos que, si bien suenan en el mismo orden cronológico que antes, faltan partes que los ligan y dan sentido. Sin este último, la obra se reduce a una serie de ruidos, es decir, una ruina. Pero esa ruina puede seguir siendo útil, y explicitando esta idea, podremos cerrar este breve texto de manera optimista. Hace años, visité el taller de un fabricante de gaitas en Lugo. Se encontraba en una modesta estructura de piedra en la que destacaban algunas piedras considerablemente más grandes que las demás. El hombre me explicó que las grandes eran de la muralla de la ciudad, ya restaurada, pero que en una época anterior, había alcanzado un estado de vulnerabilidad e incipiente ruina tal que algunos constructores se consideraban autorizados a robar sus hermosas piedras para fabricar otras estructuras más humildes. Así, contribuían a su estado de ruina a la vez que daban un nuevo sentido a sus elementos constituyentes. Algo similar podría decirse del plagio en la música. Incluso hay quien se quiere tanto que ve, en ese robo, una garantía de su propia inmortalidad. Dejemos que lo explique Stockhausen, refiriéndose a sí mismo en tercera persona: “En el pasado traté con ciertos compositores o críticos que me mostraban encantados los plagios de mis obras, diciéndome que Fulano o Zutano me habían copiado. Eran chivatazos de colegiales chismosos. Entre ellos destacaba uno: ‘Mire esto —me decía encantado—: estas páginas son copias exactas del último Stockhausen.’ ‘¿Y a mi qué me importa?’, respondía yo. Imitarme significa ocuparse de mí, y cuando más lo hagan, más brillaré con luz propia. ¿Envidiarme? ¿Odiarme? Sólo es otro modo de llenarse el corazón y la mente de Stockhausen, porque yo me marcharé, pero mi música quedará.”⁶

Wade Matthews

Madrid, 28 de mayo de 2013

⁶ Op. cit. Tannenbaum, p. 104