

La repetición permanentemente variada *Las Seis melodías para violín y teclado (piano)* de John Cage

Mariano Etkin, Germán Cancián,

Carlos Mastropietro, María Cecilia Villanueva

Las Seis melodías para violín y piano de John Cage fueron compuestas en 1950, al igual que el Cuarteto de cuerdas en cuatro partes. Ambas obras constituyen ejemplos altamente representativos de la música compuesta por el autor antes de que éste introdujera sistemas no convencionales de notación. Asimismo, en las dos obras se utiliza lo que Cage denomina “estructuras rítmicas”, esquemas duracionales vacíos que se convierten en uno de los aportes esenciales del pensamiento musical del siglo XX, pues la duración aparece como el factor inicial y determinante de la macroforma. Cage establece a priori duraciones –en cantidad de compases– de acuerdo con una secuencia numérica que, por lo general, forma parte de las instrucciones que acompañan a la partitura. Las “estructuras rítmicas” pueden así concebirse como la puesta en obra del famoso axioma cageano, “lo único en común entre el sonido y el silencio es la duración”. Con él se inicia –sin olvidar los aportes stravinskianos y el insoslayable antecedente de muchas obras de Erik Satie del período rosacruz– una aproximación diferente al problema de la forma.¹

En Occidente, a partir del Renacimiento y hasta finales del siglo XIX, la altura ha sido el parámetro que ha intervenido más directamente en los procesos de organización de los materiales musicales. Su continua presencia ordenadora se ha manifestado en el temperamento, las escalas, las armonías y las formaciones horizontales de los más diversos estilos y épo-

Equipo de Investigación en Análisis Musical: Mariano Etkin (Director), Germán Cancián, Carlos Mastropietro, María Cecilia Villanueva. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata

¹Recordemos que Brahms, a fin de tener una percepción –la palabra correcta sería “imagen”– lo más aproximada posible de la forma global de sus obras, disponía en el suelo, en forma ordenada, las hojas de sus manuscritos y caminaba sobre ellas, leyéndolas, obviamente no en tiempo “real”, es decir en el tiempo verdadero de duración de los acontecimientos sonoros, sino tratando de trasvasar el tiempo “real” a un tiempo inmediato, “espacial”, apto para delimitar proporciones, equilibrios y asimetrías.

cas. Cuando ha habido una sistematización de las duraciones, ésta se dio en simultaneidad con la sistematización de las alturas: por ejemplo, en el motete isorrítmico medieval o en el serialismo integral. La duración, al ser considerada como un parámetro, deviene interdependiente con los demás. Es decir, no hay duración separada de lo sonoro. Por el contrario, la duración en Cage es independiente de lo sonoro. Esta autonomía es una de las múltiples manifestaciones de la fragmentación de la obra de arte en sus diferentes momentos de producción. La fragmentación, y el consecuente proceso de independencia de sus elementos, es un hecho fundamental en la música del siglo XX, apareciendo con gran fuerza en la música de Cage y en toda la tradición experimentalista de la música norteamericana.

Cage, al determinar duraciones globales vacías, instaura a la duración como generadora primordial de la forma.² Más aún, lo duracional aparece como una entidad autónoma de los objetos sonoros.³

La secuencia numérica (estructura rítmica)

En las Seis melodías para violín y piano aparece la secuencia numérica $3 \frac{1}{2} \cdot 3 \frac{1}{2} \cdot 4 \cdot 4 \cdot 3 \cdot 4$, es decir, seis cifras que determinan dos características importantes de esta obra, a saber:

- 1 la cantidad de piezas que la componen
- 2 la cantidad de compases de cada pieza.

La suma de las seis cifras es 22. Para determinar la cantidad de compases Cage multiplica 22 por la cifra correspondiente de la secuencia numérica. Cuando el valor metronómico se reduce a la mitad –con relación a los tempi expuestos en la pieza I–, el multiplicador pasa a ser 11 en lugar de 22. Se establece así una correspondencia entre dos aspectos esenciales de lo duracional. En la tabla 1 se muestra la relación existente entre los tempi, la cantidad de compases y la secuencia numérica.

Cada vez que se completa un ciclo de 22 compases Cage coloca una doble barra que, de manera algo didáctica, así lo señala. Sin embargo, es importante destacar que esa doble barra no siempre indica un punto de articulación en el fluir sonoro.

² Dice György Ligeti: “La ‘forma’ es originalmente una abstracción de una configuración en el espacio, es decir, de proporción de un objeto que se extiende en el espacio” (Ligeti, 1970).

³ En este sentido, Cage va más allá de Stravinsky en lo que se refiere al trabajo del compositor ruso sobre la espacialización del tiempo y la configuración de duraciones en relaciones levemente asimétricas.

p1	$\text{♩} = 92 (76 - 108)$	22-22-23 (22+11)	$3 \frac{1}{2} \times 22$
p2	$\text{♩} = 54 (\frac{1}{2} \text{ de } \text{♩} = 108, \text{ límite superior del rubato})$	11-11-16 $\frac{1}{2}$ (11+5 $\frac{1}{2}$)	$3 \frac{1}{2} \times 11$
p3	$\text{♩} = 92$	22-22-22-22	4 x 22
p4	$\text{♩} = 76 (\text{ límite superior del rubato})$	22-22- : 22 :	4 x 22
p5	$\text{♩} = 46 (\frac{1}{2} \text{ de } \text{♩} = 92)$	11-11-11	3 x 11
p6	$\text{♩} = 46 (\frac{1}{2} \text{ de } \text{♩} = 92)$: 11 : : 11 :	4 x 11

Tabla 1

The musical score is divided into three sections, each with two systems of staves (treble and bass clef).
 - The first section is labeled "grupo motivico (3-1/2)" and includes the tempo marking "♩ = 92 [76-108] rubato".
 - The second section is labeled "grupo motivico (4)" and "grupo motivico -variación- (4)".
 - The third section is labeled "cambio de tempo (3)" and "cambio de tempo (4)", with dynamic markings "acc.", "cres.", and "a tempo".

Figura 1

Dentro de los segmentos delimitados por doble barras, es en el primer grupo de 22 compases donde –por única vez en toda la obra– parece verificarse una correspondencia entre la estructura rítmica y los materiales. Como se observa en la figura 1, la obra comienza con dos grupos motivicos con una duración de $3 \frac{1}{2}$ compases cada uno. Les sigue otro grupo motivico de 4 compases. Cada uno de estos tres primeros grupos culmina con notas largas que determinan un punto de articulación. El cuarto grupo motivico,

con una duración de 4 compases, comienza con la repetición del tercer grupo (solamente falta el compás 3 del grupo precedente) y culmina con una variación del comienzo del primer grupo. En los dos últimos grupos (de 3 y 4 compases, respectivamente, de acuerdo con la estructura rítmica) encontramos un cambio de estrategia en lo que respecta a la articulación. Ambos comienzan con un silencio absoluto –únicos casos constatables en este primer grupo de 22 compases– y con un cambio de tempo. Encontramos así en la partitura elementos que, con distintos grados de efectividad en lo que respecta a su percepción, reflejan una correlación entre estructura rítmica (secuencia numérica) y articulación de los materiales.

Tempi

Observamos una correspondencia entre la indicación *rubato*, presente sólo en la primera pieza, y los *tempo* requeridos para las restantes. Los límites que Cage prescribe para el *rubato* son $\text{♩} = 76$ y $\text{♩} = 108$, con un punto equidistante de $\text{♩} = 92$. La segunda pieza tiene un metrónomo de $\text{♩} = 54$, es decir, la mitad del límite superior del *rubato*. La tercera vuelve al metrónomo de la primera pieza ($\text{♩} = 92$), pero sin *rubato*. La cuarta tiene un metrónomo de $\text{♩} = 76$, límite inferior del *rubato*. La quinta y la sexta pieza tienen un metrónomo de $\text{♩} = 46$, es decir, la mitad del metrónomo $\text{♩} = 92$ de la primera (tabla 2).

Se comprueba entonces que el *rubato* de la pieza I se traslada a la totalidad de la obra a través de la oscilación existente entre los valores metronómicos del *rubato* y sus derivados. A esto se agrega la presencia, en la primera pieza, de la ya mencionada estructura rítmica y de la mayoría de los objetos sonoros que se utilizarán a lo largo de las cinco piezas restantes. Consecuentemente, se deduce un cierto carácter expositivo que, de ningún modo, implica la existencia de un ulterior desarrollo. En tanto entendamos

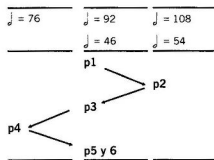


Tabla 2

al desarrollo como un proceso direccional de alejamiento de un modelo cuya identidad puede llegar a disolverse por completo, el trabajo realizado por Cage –en oposición al desarrollo– consiste en la repetición mínimamente variada de los materiales. Al no percibirse una direccionalidad, tampoco se percibe un modelo. No hay modelo: hay objetos. La organicidad no está dada por el crecimiento de un material presentado al comienzo sino por la presencia constante de objetos sonoros muy similares.

Objetos sonoros

La característica sonoridad de esta obra se origina, en buena medida, en su textura no contrapuntística y en un tratamiento de los instrumentos –individualmente y en conjunto– donde se hallan ausentes los giros idiosincrásicos. Más aún, en varios momentos la música transcurre, a pesar de las cambiantes densidades verticales, como si se tratara de una monodía. Los cambios en la densidad vertical y en las alturas, como resultado de la gran restricción en la cantidad de objetos sonoros, se escuchan como cambios tímbricos que afectan a esa monodía. Se trata de una música “plana”, apenas en dos dimensiones, sin la profundidad que dan la armonía y el contrapunto, con algo de arcaico a lo que sin duda contribuye el toque sin vibrato del Violín.

64|65

Dividiremos a los objetos sonoros de la monodía en tres grupos, de acuerdo con su funcionalidad instrumental. 1) Violín solo, 2) Piano solo, 3) Violín y Piano. Ningún objeto que pertenezca a una categoría se repite en otra, es decir, los objetos de Violín solo no son nunca atacados sincrónicamente con los de Piano solo.⁴ Por lo tanto, los objetos que integran la categoría Violín y Piano son otros.



objetos de violín solo

⁴ Las excepciones son el fragmento entre barras de repetición de la Pieza IV y el penúltimo compás de la Pieza VI. Estos dos momentos se encuentran jerarquizados por el lugar que ocupan en la obra: aproximadamente a los dos tercios en el primer caso y en el final en el segundo. Por otro lado, en el citado fragmento entre barras de repetición de la Pieza IV se produce un importante y prolongado cambio en la textura: la concepción predominantemente monódica se convierte en una melodía acompañada.

A musical score for piano solo, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is annotated with arrows and text indicating the appearance of specific musical objects. A bracket at the top spans from the 8th measure to the 15th measure, labeled "Aparecen solamente en la Pieza 4". An arrow points to the 8th measure, labeled "Aparece solamente en la Pieza 2". Another arrow points to the 15th measure, labeled "Aparece solamente en la Pieza 2".

objetos de piano solo

A musical score for violin and piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is annotated with arrows and text indicating the appearance of specific musical objects. A bracket above the first staff spans from the 1st measure to the 2nd measure, labeled "Aparece solamente en la Pieza 1". Another bracket above the first staff spans from the 6th measure to the 7th measure, labeled "Aparece solamente en la Pieza 6". An arrow points to the 6th measure, labeled "Aparece solamente en la Pieza 6". An arrow points to the 7th measure, labeled "Aparece solamente en la Pieza 6". A bracket below the second staff spans from the 6th measure to the 7th measure, labeled "Aparece solamente en la Pieza 2".

objetos de violín y piano

Figura 2

Como se observa en la figura 2, algunos de estos objetos aparecen solamente una o dos veces en una pieza, siendo éstas las únicas apariciones en toda la obra. La figura 3 presenta el régimen de apariciones, en cada una de las piezas, de todos los objetos de la obra, con excepción de aquellos que lo hacen exclusivamente en una. Cabe destacar que, de acuerdo con lo anteriormente expresado respecto del relativo carácter expositivo de la Pieza 1, del total de 18 objetos que existen en la obra, 16 se presentan en esa pieza.

Si volvemos a la figura 2, observamos que el grupo Violín y Piano tiene 8 objetos, el grupo Violín Solo tiene 10 y el de Piano Solo 15. No debe olvidarse, por otro lado, que los objetos que se repiten por lo menos en dos piezas, de acuerdo con lo que se indica en la figura 3, son 18. Con estos datos se ha confeccionado la figura 4, en la cual se puede apreciar –con un pequeño desvío en los grupos de Violín y Piano y de Violín Solo– la correspondencia existente entre la cantidad de objetos y la secuencia numérica.

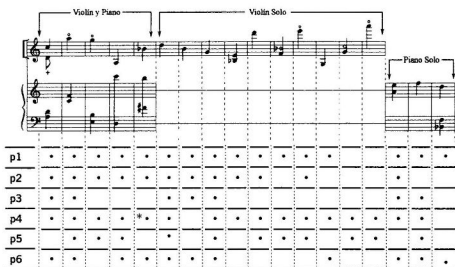


Figura 3

* Aparece con una mínima variación 4 compases antes del final de la pieza



Figura 4

Vale la pena señalar—sobre todo a la luz del interés que despertaron en Pierre Boulez las técnicas de producción utilizadas por Cage en esta época— los vasos comunicantes existentes entre los procedimientos cageanos y el serialismo integral de comienzos de la década del 50. Aparece, ante todo, como característica común la predeterminación. Ya vimos de qué manera la “estructura rítmica” de Cage es, básicamente, una abstracción numérica que determina la duración de cada una de las piezas y la cantidad de objetos sonoros. Por otro lado, el serialismo parte de una sucesión de sonidos e intervalos: la serie en su forma original. Ésta luego se convierte en una abstracción numérica al trasladar el orden de sucesión de las alturas a otros parámetros. En este sentido, la propuesta de Cage presenta, comparativamente, un recorrido distinto en el primer momento de la técnica de producción, en el cual la abstracción numérica precede al material sonoro. Inversamente, en el serialismo la serie de alturas e intervalos

antecede a la abstracción. Conviene subrayar que el paralelismo descrito es asociable solamente al primer momento en el que la técnica de producción comienza a manifestarse. Resumiendo, puede afirmarse que Cage se ubica un paso más cerca de la abstracción y aun de la predeterminación que el serialismo integral.

Repetición y mínima variación

Al limitar el compositor a un número reducido la cantidad de objetos sonoros, las posibilidades combinatorias de dichos objetos resultan también limitadas. Si bien existen a lo largo de las seis piezas agrupamientos de objetos sonoros que se repiten –de manera textual o habiendo sufrido procesos de mínima variación–, esos agrupamientos no poseen la pregnancia perceptiva suficiente como para que sea posible su clara delimitación. He aquí algunos ejemplos:

p1	c.8 y c.9 = c.12 y c.13 c.41 = c.43 c.52 = c.56
p3	c.1, c.2 y c.3 = c.8, c.9 y c.10 c.11 = c.15 c.23, c.24 y c.25 = c.28, c.29, y c.30
p4	c.1, c.2 y c.3 = c.23, c.24, y c.25 c.63 y c.64 = c.65 y c.66
p5	c.1 = c.12 = c.23 c.2 = c.24

repetición textual

p3	c.1 a c.7 = c.67 a c.73 c.28 a c.40 = c.74 a c.86
p4	segmento entre barras de repetición
p6	segmento entre barras de repetición

repetición textual

p2	c.1 y c.2 = c.4 y c.5 c.3 y c.4 = c.12 y c.13
p4	c.1, c.2 y c.3 = c.4, c.5, c.6 y c.7
p6	c.1 y c.2 = c.3 y c.4

repetición con desplazamiento métrico

p1	c.1 y c.2 = c.15 y c.16
p3	c.1 y c.2 = c.3 y c.4 c.25 y c.26 = c.30 y c.31
p4	c.52, c.53 y c.54 = c.60, c.61 y c.62

repetición mínimamente variada

Segmentos cortos (hasta 3 compases)

p3	c.6 a c.15 = c.29 a c.38
-----------	--------------------------

repetición con desplazamiento métrico

p5	segmentos delimitados por dobles barras
-----------	---

repetición -variación

Segmentos largos (más de 3 compases)

La razón por la cual estas repeticiones –textuales o mínimamente variadas– no resultan tan claras a la audición es que los objetos sonoros constitutivos de las mismas han aparecido desde siempre a lo largo de toda la obra. Un perfecto ejemplo de ello –entre los muchos que podrían citarse– acontece en la pieza 3. Como se ve en la figura 5, los compases 1, 2 y 3 (3 primeros tiempos) se repiten en los compases 8, 9 y 10 (3 primeros tiempos). Además, esta repetición textual está precedida por una repetición mínimamente variada pues los compases 1 y 2 se repiten, con un mínimo desvío, en los compases 3 y 4. También, los objetos sonoros que se encuentran entre los dos segmentos repetidos textualmente son, casi todos, los mismos que integran esos segmentos. Dicho de otro modo, el material que separa las repeticiones no constituye, en rigor, una separación sino un vínculo, reforzando la dificultad de la percepción para reconocer dichas repeticiones.

La repetición se revela en las secuencias de objetos y no en los objetos mismos, la mayoría de los cuales viene repitiéndose desde la primera pieza. Podríamos llegar a la conclusión de que John Cage, en la época de la composición de las Seis melodías para violín y piano, fue un compositor estructuralista *sui generis*. Arriesgada afirmación, sin duda, aunque no tan caprichosa si pensamos un momento en la relación –cercana y difícil– mantenida por Cage con su maestro Arnold Schoenberg.

Esta obra, al igual que otras del compositor norteamericano, trata acerca de la repetición de la repetición. La variación permanente, premisa fundacional de la música de Schoenberg, se transforma en Cage en la repetición permanentemente variada.

The image shows a musical score for two staves: a violin staff (top) and a piano staff (bottom). The score consists of ten measures. The piano part features a rhythmic pattern of chords with dynamic markings of *mf* and *p*. The violin part has a melodic line with various articulations. Annotations with brackets and arrows identify specific sections: 'repetición textual' spans measures 1-3 and 8-10; 'repetición variada' spans measures 1-2 and 3-4; and 'repetición de objetos' spans measures 1-4 and 8-10.

Figura 5

Bibliografía

Escritos de John Cage

Lo esencial de los textos de J. Cage se encuentra reunido en 5 volúmenes publicados por Wesleyan University Press:

Silence (1961),

A Year from Monday (1967),

M (1973),

Empty Words (1979) y *X* (1983).

A éstos, debe agregarse la entrevista con Daniel Charles publicada con el título *Para los pájaros* (1981), Caracas, Monte Ávila Editores, C. A.

Escritos sobre John Cage

De la vastísima bibliografía en continua expansión sobre John Cage, destacamos los textos siguientes en los que se encuentran referencias explícitas sobre las cuestiones abordadas en este trabajo:

Perloff, M. and Junkerman, Ch. (ed.)

John Cage, Composer in America, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

Pritchett, J.

The Music of John Cage, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

Otras fuentes bibliográficas

Kramer, J. D.

"Discontinuity and Proportion in the Music of Stravinsky", en *Confronting Stravinsky*, Los Angeles, University of California Press, cap. 10, 1988.

Ligeti, G.

De la forme musicale. VH 101, *Printemps* 1970, No. 1, 77-88, 1970.

Orledge, R.

Satie the Composer, Cambridge, Cambridge University Press, cap. 8 y 9, 142-204, 1990.

• Los fragmentos de la partitura de *Six melodies for violin and keyboard (piano)* están reproducidos con la autorización de Henmar Press Inc., representantes de C. F. Peters Corporation, New York. © 1960 by Henmar Press Inc. Reprinted by permission of C. F. Peters Corporation, New York.