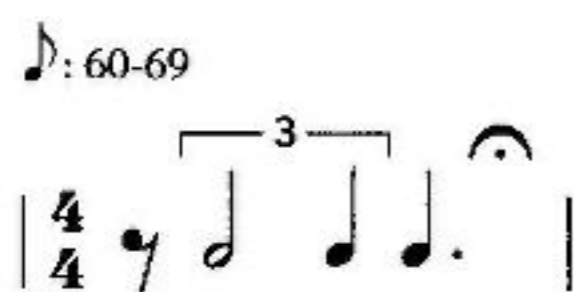


En el siglo XX, como parte del proceso de fragmentación y autonomía que experimentaron todos los parámetros y variables de la música, los valores irregulares comenzaron a usarse abarcando duraciones que traspasaban la barra de compás o que ocupaban porciones desiguales de dos o más tiempos. Tambaleó entonces una de las herramientas básicas para el estudio del ritmo en la música occidental: contar.

Contar es hacer explícita la grilla de pulsaciones regulares sobre la que se inscriben los ritmos de una obra. Esta exteriorización del pulso es la igualdad que permite que afloren todas las desigualdades y asimetrías duracionales; es la certeza misma y, consecuentemente, uno de los pilares de la interpretación musical en Occidente.

Así como Erik Satie fue el primero en componer una música no dialéctica, sin oposiciones binarias ni en lo temático ni en lo formal, Morton Feldman y Earle Brown –y poco después John Cage– fueron quienes suprimieron la relación dialéctica entre el pulso y el ritmo. La llamada notación gráfica, introducida por esos compositores estadounidenses hacia 1950, suprimió, en algunas de sus expresiones, cualquier indicación referida a una grilla temporal metronómica o cronométrica, como en el caso de Brown, o relativizó la noción de pulso al establecer una analogía flexible entre el espacio ocupado en la página y una unidad metronómica no estricta en la que se anula toda norma de subdivisión, como en Feldman. Al eliminar las relaciones proporcionales entre las duraciones, Feldman no sólo despojó al metrónomo de su autonomía, sino que también debilitó al máximo el sostén mensurador de la grilla temporal. Schoenberg había emancipado a la disonancia de las leyes de la funcionalidad tonal, y la Escuela de New York (Cage, Brown, Feldman y Wolff) emancipó al ritmo de la pulsación, convirtiéndolo en duración pura, continuando así la tradición innovadora de Charles Ives y de Henry Cowell.

En el compás inicial de *The “St. Gaudens” in Boston Common* de *Three Places in New England* de Charles Ives, la flauta y el piano deben tocar juntos este ritmo:



Se presentan aquí tres dificultades para su ejecución:

1. El tresillo comienza en la mitad del primer tiempo.

2. El tresillo abarca dos tiempos.
3. El tresillo contiene dos figuras desiguales.

Para superar estas dificultades es necesario subdividir cada tiempo, como implícitamente sugiere el mismo Ives al indicar un valor metronómico de corchea. Luego habría que rescribir el ritmo:

♩: 60-69



Así se pueden contar las pulsaciones de corchea asegurando la precisión de las duraciones y, sobre todo, la perfecta sincronía entre la flauta y el piano. La pregunta es: ¿por qué Ives no lo escribió de esta manera?

La sensación de inestabilidad provista por la escritura de Ives, que surge tanto de las tres características antes señaladas cuanto de la apariencia visual de la notación, se pierde irremediabilmente en la reescritura. Lo que se gana en precisión, como resultado del contar y del consecuente restablecimiento de la grilla temporal, es a costa de la sutil pero decisiva hesitación que aporta la notación original.

El tresillo retardado –invención introducida por Morton Feldman hacia 1977 en la notación tradicional– es un tresillo convencional que, antes de completarse, es interrumpido por valores regulares o por otro valor irregular que retarda la aparición de la figura que lo completa. En cualquier caso, es una pulsación que se ve interrumpida por otra.

En una carta dirigida al autor de este trabajo, Feldman explica en qué consiste el tresillo retardado:

The image shows a musical staff in 4/4 time. The first measure contains a triplet of quarter notes. A bracket above the first two notes is labeled '4' with '3/4' above it. A brace below the third note is labeled '3' with '1/4' below it. The second measure contains a quarter note in the first beat and a half note in the second beat.

like a normal triplet as a regards 'counting' (como un tresillo normal en lo que respecta a 'contar').  
El subrayado es de Feldman

El ejemplo y su explicación resultan claramente demostrativos de la voluntad de Feldman en cuanto a desestabilizar el contar, reafirmado esto por las palabras “en lo que respecta a contar” y el subrayado correspondiente. Feld-



man da a entender que hay otra medida o atributo, no mensurable, al que la notación alude sin hacerlo visible, es decir, sin modificar la cantidad ni la calidad de las figuras incluidas en el compás, que son las que corresponden a la métrica escrita.

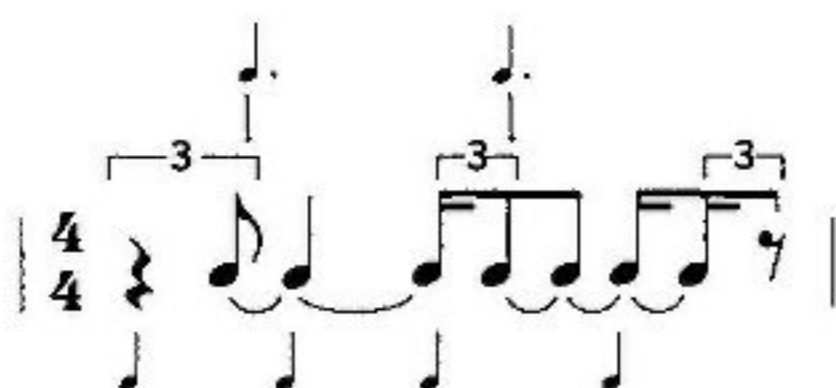
El tresillo retardado resulta ser el caso antagónico del ejemplo de Ives analizado más arriba: en Ives se interrumpe una pulsación regular mientras que en Feldman eso ocurre con la pulsación de un valor irregular.

Si suponemos un valor metronómico de ♩ circa 63 –como acontece en *Piano*, obra que incluye el ejemplo de Feldman– podría describirse el compás inestable, del mismo modo que hicimos con Ives, desechando los valores irregulares y restableciendo una pulsación regular que permita contar. En primer lugar, el cuatrillo que interrumpe el tresillo retardado y que agrega una dificultad suplementaria puede describirse así:



Una vez convertido en regular el valor irregular que oficia de interrupción, se puede desechar el tresillo retardado utilizando tresillos convencionales que entren en un tiempo entero o en medio tiempo:

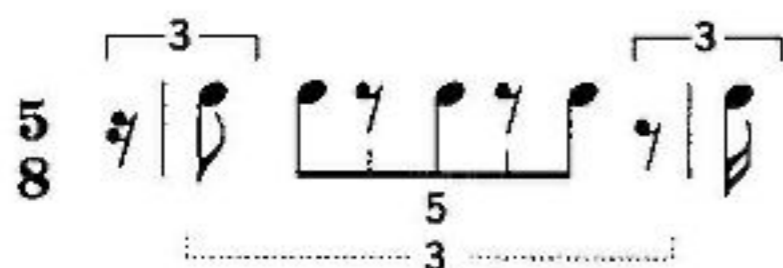
102 | 103



Esta reescritura, con duraciones exactamente iguales a las del original, permite contar, es decir, destruye la intención del compositor.

La notación en Feldman es más la representación del resultado sonoro que una guía codificada para la ejecución, situándose así más cerca del compositor que del intérprete. En este sentido, las extremas dificultades prácticas para la ejecución de buena parte de la música de Ives son un claro antecedente. En ambos compositores, aunque muy alejados estilísticamente, existe una misma vocación libertaria en todo lo vinculado con la previsibilidad, incluida la previsibilidad en las maneras de abordar el estudio y preparación de la obra para su ejecución.

El conflicto más radical entre notación y ejecución se produce en la parte de violín del c.5 de *Spring of Chosroes* para violín y piano, compuesta por Feldman en la misma época que *Piano*:



La existencia de una semicorchea de tresillo de más obliga al editor –tal vez con el consentimiento del compositor– a incluir una nota al pie de página: “This bar is slightly longer than 5/8 but stands as the composer intended” (Este compás es ligeramente más largo que 5/8 pero así lo quiere el compositor).

La ilegalidad –que el editor se encarga de denunciar asumiendo la defensa de las leyes del sistema notacional y eximiéndose de cualquier acusación por error de imprenta o de copiado– es más que evidente. El tresillo retardado no solamente opera como desestabilizador de la continuidad del pulso y del contar sino que además, al estar imperfectamente escrito, desestabiliza –vuelve irracional– el mismo contexto en el que se produce: la métrica de 5/8 se agranda “ligeramente”. No quedan dudas sobre el uso de la notación como parte de un proceso sistemático de “desorientación de la memoria”, como el mismo Feldman lo define.<sup>1</sup> En el c.5 de *Spring of Chosroes* la desorientación de la memoria alcanza a la memoria de una de las leyes más estables del sistema tradicional de notación: la de la correspondencia entre la métrica y la cantidad y calidad de figuras por compás.

Desde la notación gráfica de la década del 50 hasta el retorno a la notación convencional, la trayectoria de Feldman habla del encuentro con una música liberada de algunas de sus ataduras mensurales más profundas. Para lograrlo, la notación se convierte en un verdadero material, utilizado a menudo para volverlo en contra de sí mismo. De ahí, la conocida afirmación de Feldman de que la notación es un parámetro.

El tresillo convencional que interrumpe el flujo de pulsaciones regulares y el tresillo retardado que es interrumpido por otra pulsación, constituyen la expre-

<sup>1</sup> Refiriéndose a un pasaje de su obra *Triadic Memories* dice Feldman: “*This way of working was a conscious attempt at ‘formalizing’ a disorientation of memory*” (Esta manera de trabajar fue un intento conciente para “formalizar” una desorientación de la memoria). En *Crippled Symmetry* (1981), reproducido en *Essays*, Ed. Walter Zimmermann, Beginner Press, Kerpen, Alemania, 1985.



sión en pequeña escala del fenómeno de la interrupción, procedimiento esencial en las técnicas de producción de la música del siglo XX.<sup>2</sup>

La interrupción o discontinuidad –en cualquier escala temporal que aparezca– puede dar lugar, bajo ciertas condiciones, a una toma de distancia, tanto en el intérprete como en el oyente. Se trata de una negación de las promesas y expectativas contenidas en el fragmento interrumpido. Este es sucedido por otro, parecido o diferente, que demanda una predisposición auditiva distinta. El corte provoca un desacomodamiento del foco auditivo que hace tomar conciencia del acto mismo de la escucha; casi un llamado de atención sobre la imposibilidad de reunir sujeto y obra.

<sup>2</sup> A gran escala, el procedimiento fue utilizado, a través de técnicas de *collage* o montaje, por Satie y Stravinsky. Dice Stravinsky en relación con el último número de su Ballet *Orfeo: Aquí, Ud. ve, corté la fuga con un par de tijeras... Introduje esta breve frase del arpa, como si fueran dos compases de un acompañamiento. Luego los cornos siguen con su fuga como si nada hubiera pasado. Esto lo repito a intervalos regulares, aquí y allá. Ud. puede suprimir estas interrupciones del arpa sola, unir los trozos de la fuga y tendrá una obra completa.* Citado por Edward T. Cone en “Music: A View from Delft”, University of Chicago Press, USA, 1989, quien lo toma de “Christmas with Stravinsky” de Nicholas Nabokoff, incluido en “Stravinsky” de Edwin Corle, New York, 1949.

# Sobre el contar y la notación en Ives y Feldman

Mariano Etkin

La obra de arte más perfecta y aterradora de la humanidad es su división del tiempo.

Elias Canetti, *El suplicio de las moscas*

Para interrumpir una cosa es necesario derrochar más vigor y temple que para deshacer un nudo, pues las dificultades de éste le apasionan y animan a uno a terminar la tarea, pero en el caso de una brusca ruptura es uno mismo el que se tiene que animar y decidirse.

Søren Kierkegaard, *In Vino Veritas*

En el sinuoso trayecto que va desde la aparición de los primeros sonidos e ideas en la imaginación del compositor hasta el momento en que la obra suena, la técnica de composición ocupa un lugar fundamental. Ésta comprende todos los materiales y procedimientos que funcionan constructivamente, utilizados de manera consciente o inconsciente por el compositor, y que otorgan a la obra su identidad. La notación es un vehículo de esa técnica que, como todo vehículo, deja sus huellas en lo que vehiculiza. Surgida de la necesidad de fijar un repertorio de acciones productoras de sonidos y perfeccionada por la creciente complejidad de la música, la notación fue adquiriendo poco a poco una apariencia racional y sistemática. En su carácter de instrumento mediador, permitió la reflexión y la elaboración que consiente todo paso previo a la obra propiamente dicha. La división del tiempo en porciones iguales y exactamente mensurables – compases, tiempos – se constituyó como una de las expresiones esenciales de esa apariencia racional y sistemática, luego de la época más analógica y menos abstracta de la Baja Edad Media. La notación, al volverse más precisa y al codificar un sistema duracional simétrico y divisivo, incorporó ciertas anomalías que, con el correr del tiempo, permitieron la desestabilización de normas tenidas por muy sólidas. Los valores irregulares –o irracionales, como sugestivamente se dice en francés– fueron, en forma análoga a lo acontecido con las llamadas notas extrañas a la armonía en el campo de las alturas, los núcleos a partir de los cuales comenzaron a relativizarse la estabilidad y la simetría. Sin embargo, la inestabilidad que proveen los valores irregulares siempre estuvo acotada por el contexto: al ocupar el lugar de un tiempo o de alguna subdivisión binaria de éste, o al hacerlo por todo un compás, la ilusión racionalista queda incólume. Siempre había una unidad temporal mayor que abarcaba a la anomalía permitía así que ésta se manifestara, pero adentro del sistema.