

Itself · Cosmos Quartet

Dissabte 24 d'octubre, 19 h · Centre d'Art Tecla Sala, L'Hospitalet de Llobregat

Programa i músics

Anton Webern · 5 moviments per a quartet de corda Op.5 (1909)

Yair Klartag · Polychronization (2015)

Joseph Haydn · Quartet de corda en Mi bemol major, Op.64 núm. 6 (1791)

Sky Macklay · Many, Many Cadences (2016)

Anton Webern · 6 bagateles per a quartet de corda Op.9 (1913)

Cosmos Quartet

Helena Satué · violí

Bernat Prat · violí

Lara Fernández · viola

Oriol Prat · cello

Música Itself per Marina Hervás Muñoz

El "itself" que convoca este concierto puede tener varias traducciones que nos llevan a distintos enfoques teóricos posibles –y correspondientes piezas que los motivan–. La música "misma", que parece que es a lo que nos aboca, en su sentido más literal, no resulta en absoluto evidente (si es que hay algo evidente en la música). Se abren tres caminos, al menos: la música "en sí misma", la música "para sí misma" y, por último, la música "sobre sí misma". Trataré de desenmarañar, en las líneas que siguen, esta jungla de la mismidad.

La pregunta por la música "en sí misma" es tan vieja como la propia música. Sobre todo porque averiguar ese "sí mismo" permitía valorar la peligrosidad de la música a los guardianes de la moral. Y es que el mayor conflicto durante siglos era dilucidar qué demonios significaba la música, en particular, y el sonido en general. Pitágoras pensó en la armonía de las esferas, es decir, ciertas proporciones matemáticas (que, por cierto, daban numerosos problemas al confrontarlas con lo que, de hecho, sucedía en la naturaleza, como por ejemplo, la "quinta del lobo" –pero eso es otra cuestión–) que, según él, se daban tanto en una cuerda como en el universo. Por eso, lo que sonaba musicalmente "bien" era porque estaba armonizado con la estructura universal. Platón pensó que, aunque no tenemos ni idea, en realidad, de lo que cuenta la música, hay alguna que nos lleva a estados de ánimo que pueden ser problemáticos para lo que, en la Antigua Grecia, era fundamental: el control de los deseos y pasiones. Vaya, que a Platón le daba pavor que nos dejásemos llevar por la música y abandonásemos el comportamiento racional, comedido y contenido. La herramienta más poderosa contra la ambigüedad del significado de la música fue la retórica, al menos en sus elementos estructurales. Al igual que en la retórica, la forma sonata, por ejemplo, consta de un exordio –la presentación de los temas y materiales básicos–, de una *narratio* –que equivaldría a la exposición–, la *argumentatio* –que podemos identificar con el desarrollo, donde se exponen, niegan y desarrollan los temas principales– y la *peroratio* –reexposición y final concluyente–. Como todas las reglas, estas también están para romperse.

Pero lo cierto es que, a su manera, a través de los siglos se ha hablado sobre herramientas para enriquecer el –así denominado– discurso musical como el contraste (tan querido por los barrocos), la claridad (clave para los clasicistas) o el crecimiento en intensidad. *Many, many cadences*, de Sky Macklay, suspende la retórica con una sucesión de cadencias: ¿puede concluirse algo que no ha llegado a comenzar? Quizá, con esta pieza, lo que verdaderamente se pone en suspenso es la relación entre unas determinadas estructuras con la sensación y función de conclusión. Haydn, en su *Cuarteto Op. 64, n. 6*, directamente se ríe del final: lo abrupto de su cierre es la renuncia a la elegancia exigida en la retórica para todo discurso. Estos ejemplos dan cuenta de un gesto habitual de gran parte de la música: el intento de desprenderse del peso de la retórica.

Durante siglos, otro debate tomó fuerza en la definición de la música “en sí misma”: la comparación con otras artes. Si no podemos definir a la música sino en relación a otros elementos exteriores, como el universo o sus efectos, acerquemos, al menos, el debate al contexto de las artes. La jerarquización de artes implicaba una jerarquización de saberes. Si la vista ha sido la herramienta preminente en el saber occidental (lo que se ve es lo que se sabe, nos dicen los griegos), la pintura debía ganar la batalla. Pero la palabra también es clave: la fuerza del concepto es uno de los logros fundamentales de lo humano. Así que ya tenemos a la poesía y el teatro. Quizá también podemos pensar en lo funcional, pues implica la optimización de recursos. Ahí entra, seguro, la arquitectura. La lista es enorme. Solo algunos, como Schopenhauer –que era clarinetista, por cierto– sitúa a la música en lo alto de la pirámide. Justamente por lo que hacía dudar a los demás: su abstracción la hace estar cerca de los saberes más complejos. En esencia, seguimos en las mismas. Lo que se destila de todo lo anterior es que no sabemos definir la música “en sí misma” si no es en negativo, es decir, planteándonos qué no es.

Nos ha costado, entonces, aceptar que puede que la música no signifique nada. Ahí empieza la música “para sí misma”, es decir, ya no buscamos intentar definir la música de una vez para siempre, sino que es lo que la música cree o defiende como propio. Aunque hay casos excelentes antes del siglo XIX, supongo que entre la melomanía lectora habrá alguien que haya pensado en la disputa decimonónica entre música absoluta y música programática. En pocas palabras, el debate consistía en establecer si la música debía estar basada en algún elemento “extramusical” (como defendían los seguidores de la música programática) o si no necesitaba ningún elemento de apoyo. Con lo “intramusical” bastaba. Pero, ¿Dónde empieza y dónde acaba lo “intra” y lo “extra” de lo musical? Podemos pensar, como Hegel, que el sonido es una resonancia del interior mismo, que es incapaz de la representación. Es decir, el sonido no representa directamente a nada ni “está” en ningún sitio en concreto. ¡Ah, pero se cuela el componente cultural! ¡Y la escritura! Vayamos por partes. Hay algo de esto considerado “intra”, la “propia” música, que ya abre toda una red de relaciones sobre qué es la música. La definición de música está supeditada a ciertos pactos culturales más o menos explícitos. Por eso, Jacques Attali defiende que la música es una organización política del ruido. ¿Y la escritura “musical”? ¿Es *verdaderamente* musical si es *escritura*? Es decir, ¿puede la música realmente *escribirse*? Los quebraderos de cabeza que ha dado la notación musical ya nos dicen que, probablemente no, pero tampoco podemos dejar de escribirla. Para que haya escritura tiene que haber convención. Así que ahí se colaría lo “extra”. Sucede, también, con otro elemento clave: el tiempo. El tiempo musical sabemos que no discurre como el tiempo cronológico. En el musical es posible la repetición, la dilatación, lo micrológico (como en las *Bagatelas* de Webern). Pero, ¿no entendemos el tiempo musical también en base a algún principio de ordenación, el mismo –aunque con otros parámetros– que aplicamos al cronológico? ¿Es el tiempo cronológico el único con el que se disputa el tiempo musical? Responde, en negativo, *Polychronization*, de Yair Klartag, donde la convivencia de temporalidades es el elemento constructivo, por lo que se pone en jaque la idea del tiempo musical como *único* frente a otras adjetivaciones del tiempo. Tiene un antecedente en este concierto: el segundo movimiento de los *5 movimientos para Cuarteto de cuerda*, de Anton Webern, que a partir del intervalo de segunda juega con el cambio caleidoscopio de color en un *tempo* extremadamente

lento para que pueda escucharse la textura. La lista posible de ejemplos “intra” acabaría con la paciencia de los lectores. Sucede lo mismo, en realidad, si analizamos con detenimiento lo “extramusical”. Si la música esta basada, como por ejemplo *En las estepas del Asia Central*, de Borodin –en las que se busca representar lo oriental y lo occidental mediante la construcción del cruce de dos caravanas en la estepa–, en algo no-musical, ¿Dónde acaba y dónde empieza lo musical y lo no-musical, si al final la música opera con sus medios? ¿Es la pieza de obra una *representación* del poema? ¿La inspiración coincide con el *contenido*? Parece que la necesidad de adscribir un contenido a la música vuelve a ese deseo platónico contra la ambigüedad, es decir, el pavor de mirar al abismo de no saber lo que significa algo. Pero parece que el “para sí misma” de la música, lo que la música establece como propiedad, no es solo un ejercicio de definición, sino también exige situar a la música en algún punto concreto de nuestra red de saberes. En concreto, en aquella zona de lo que no vamos a poder conocer del todo.

La autoconciencia de época no es una conquista de todos los momentos históricos y no siempre se dan las mismas consecuencias. Es a partir del siglo XX cuando tiene especial importancia para nuestro último bastión, la música “sobre música”, que tiene dos derivas. Por un lado, la reflexión en la música sobre su pasado; y, por otro, todos los procesos de síntesis, collage, cita, referencia, metatexto, etc. posibles. Con respecto al primer punto, trataré de ejemplificarlo con un debate que fue y ha sido muy candente desde la década de 1950: la “autenticidad”. ¿Qué sucede en un concierto? Podemos pensar que se revive lo “muerto” de una partitura, o que se termina de componer la obra, o que se reactiva cierta “fantasía sonora” de los creadores, entre otras posibilidades. El sonido, cada vez, resulta retrospectivo, en la medida en que siempre está trazando hilos hacia su pasado. De alguna forma, todo objeto y práctica cultural está siempre en diálogo con las que lo preceden y abre la posibilidad a diálogos futuros. Para los defensores de la autenticidad, sin embargo, no se trata solamente de interpretar una obra del pasado con corrección técnica o determinadas decisiones estilísticas, sino tratar de reconstruir el pasado, de tratar de captar cómo pueden haber sonado las piezas que se interpretan. Y nunca mejor dicho, interpretar aquí implica también recomprender el pasado como una unidad de sentido que puede aprehenderse. La autenticidad, en su promesa de la búsqueda de la música tal y como ha sido, da por hecho lo que es la música, su carácter permanente y la posibilidad de traerlo de nuevo a la vida. Frente a la aplicación del concepto de autenticidad a obras consideradas de “música antigua”, es decir, anteriores al siglo XVIII, aquí propongo confrontarla con los *5 movimiento para Cuarteto de cuerda*. El propio nombre –a veces, esta pieza se llama simplemente *5 piezas*– ya nos distancia de la promesa de la búsqueda de unidad tradicional en el cuarteto de cuerda. Pero sus decisiones compositivas van más allá: se pregunta, de alguna forma, si es posible aún componer un cuarteto de cuerda. El comienzo con una forma sonata *sui generis* es una declaración de intenciones. Sus movimientos, como aforismos, se fundamentan en la exploración del color (la noción de *Klangfarbenmelodie* o “melodía de timbres”, de su maestro Schönberg, tiene aquí un peso específico) y la dilatación del tiempo. El cuarto y quinto movimientos son los ejemplos más radicales de estas cuestiones y también del gesto compositivo más característico de Webern: la miniatura. Su material es tan pequeño que parece que se deshace antes de comenzar, si quiera, su presentación. Es como si fuera una ceniza que apenas levanta el vuelo por un soplo de aire. Esta pieza muestra lo “inauténtico” del cuarteto de cuerda

El segundo aspecto, por su parte, obedece a otra relación con el pasado, aunque sin ceremonias. No trata de “rescatarlo” ni siquiera intentar visitarlo arqueológicamente, sino romper con lo que pueda quedar de mitológico en él. El *Cuarteto de cuerda Op. 64 n. 4*, de Haydn, es un buen ejemplo de ello. La construcción de frases irregular (4+2) del tercer movimiento, que lo vuelve un tanto cojo, da cuenta de cómo se ríe de la tradición a la que sabe que ya pertenece. Ya sabíamos que los *menuetti* de los cuartetos ya no estaban pensados para bailarse pero aquí, directamente, se tematiza la imposibilidad de dar marcha atrás en la espiritualización de las formas musicales, que dejan de lado al baile, es decir, al cuerpo.

“It” hace referencia a todo lo que no son personas o no se objetivan como tales. Hay una jerarquía lingüística entre lo humano (o humanoide) y todo lo demás. La música es tan “it”, en este caso”, como lo puede ser esta taza de café que tengo a mi derecho o el boli mordisqueado que sostengo entre los dientes. Como casi todo lo artístico: que es una cosa, con la salvedad de que no sabemos lo que es. El arte es, entonces, siempre una resistencia. Ser un “it” es resistir a encajar en algo humano. Con ello, no quisiera yo sugerir que la música no es humana y caer en el peligro de la mística o en el optimismo transhumanista. Mi propuesta se queda más acá, en la que no todo es traducible a lenguaje humano ni antropomórfico. Entender la música es una de las grandes derrotas humanas. Ruyard Kipling introdujo, en su relato corto, “Mrs. Barthurst” la expresión de “tener ese algo” [“It's just It”] que se ha aplicado a los sujetos objetivables en un mundo por y para los hombres: las mujeres (no hay más que googlear *It girl* para presenciar el horror). Más allá de eso, la sencillez de “It's just it”, el “algo”, si lo llevamos más allá de los encantos que pone el deseo, nos permite ampliar este “it” más allá de lo no humanizable. Se trata de lo inesperado, lo inaudito, lo inconmensurable. El “algo” es, en “sí mismo”, en exceso de “lo normal”. Se resquebraja lo cotidiano y, como por una mirilla, se cuele la posibilidad de la experiencia no reglada que es, quizá, la única experiencia que estamos esperando, durante toda nuestra vida, vivir.

Marina Hervás Muñoz

Doctora en Filosofía

Profesora de Musicología en UGR