

Tratado sobre *Treatise*

por Juan María Solare (www.JuanMariaSolare.com)

Aspectos biográficos

Pocos compositores vivieron con tanta honestidad la superposición de música y política como el inglés Cornelius Cardew (1936-81). Sus cambios de pensamiento se reflejaron inmediata y drásticamente en su música: su inicial rechazo de la comodidad burguesa lo llevó a acercarse a la vanguardia; su decepción con la vanguardia lo llevó al maoísmo, su desilusión con el maoísmo lo llevó a reencontrar formas de expresión en la improvisación grupal. Su muerte prematura es por eso lamentable: sus amigos cercanos creían que estaba a punto de hallar una síntesis y una respuesta válida a los problemas fundamentales de la relación entre música y política.

Cornelius Cardew nació el 7 de mayo de 1936 en Winchcombe, Gloucestershire (Inglaterra); era el segundo de tres hijos. La familia se mudó a Cornwall pocos años después; desde ese momento fue alumno de la escuela de la catedral de Canterbury (que se había mudado a esa área durante la Guerra por los bombardeos). Cornelius comenzó su carrera musical cantando en el coro de la catedral de Canterbury, donde permaneció ocho años.

En 1953 ingresó a la *Royal Academy of Music*, de Londres, donde estudió piano y violoncello con Percy Waller y composición con Howard Ferguson. En la época en que Cardew recibió su educación formal, la *Royal Academy of Music* era una institución extremadamente conservadora. Su maestro Ferguson componía obras muy encantadoras (recuerdo ahora sus cuatro piezas para clarinete y piano) pero en un lenguaje que muy poco aportaba a un joven con tanta iniciativa como Cornelius. La *Royal Academy* no miraba con simpatía la música de Schönberg, por no hablar de los entonces recientes Boulez o Stockhausen. Era esperable que un espíritu buscador como Cardew reaccionase rechazando lo que consideraba "*la estrechez mental y el blando conservadurismo del establishment musical inglés*" ⁽¹⁾.

La vanguardia europea centrada en Darmstadt, por el contrario, hacía de la revolución artística una bandera. El serialismo, como técnica de composición, era sinónimo de progresismo y resultaba equiparado al método científico. Era comprensible, después de la sinrazón de la Guerra, la búsqueda de una forma de expresión objetiva, la obsesión por un orden demostrable. Algunos apólogos como René Leibowitz llegaron incluso a afirmar que el serialismo era el equivalente musical de una sociedad sin clases - una suerte de Utopía.

La música que Cardew escribió durante sus estudios en la *Royal Academy* (particularmente su segunda y tercera sonata para piano) debía más a Webern o a Boulez que a sus profesores. Y la ejecución en la Academia de las *Structures* para dos pianos de Pierre Boulez, a cargo de Cardew y su colega Richard Rodney Bennett, más allá de lo estrictamente musical, implicaba un alto grado de rebelión contra el clima que allí prevalecía.

Bajo estas circunstancias no sorprende que Cardew haya decidido continuar su carrera estudiando música electrónica en Colonia, por aquel tiempo el mayor núcleo en la especialidad. La beca que la *Royal Academy of Music* le concedió en 1957 podría interpretarse también como una manera elegante de sacarse de encima al provocador.

¹ John Tilbury, músico y amigo de Cardew de casi toda la vida, en su ensayo sobre Cardew (*Contact* Nr. 26, primavera de 1983, reeditado en JEMS, An Online Journal of Experimental Music Studies).

Poco después Cardew se transformó en el asistente de Karlheinz Stockhausen (1958-60). La relación entre ambos es extremadamente compleja, y examinarla nos ayudará a entender el pensamiento de Cardew.

Algo más tarde, Stockhausen dirá sobre Cardew: "*Como músico era sobresaliente porque no sólo era buen pianista sino un buen improvisador. Lo contraté como asistente a fines de los '50 y trabajó junto a mí por más de tres años. Le confié trabajos que jamás había dado a ningún otro músico, concretamente trabajar conmigo en la partitura que yo estaba componiendo. Era uno de los mejores ejemplos que podían hallarse entre los músicos, porque estaba bien informado acerca de las últimas teorías de la composición, al mismo tiempo que era un intérprete*".

La principal actividad de Cardew durante su estadía en Colonia fue elaborar la compleja partitura de CARRÉ, de Stockhausen, una obra para cuatro orquestas y cuatro coros de 36 minutos basada en gráficos e indicaciones de cómo deben tocar los instrumentistas. Como la mayor parte de los músicos de orquesta no están entrenados para tomar decisiones sino para obedecer sordamente, fue necesario desarrollar una partitura con notas concretas, no con indicaciones generales. Ésta fue la labor que Stockhausen confió a Cardew; es asemejable a la que un pintor renacentista de renombre confiaría a un discípulo de su taller ⁽²⁾.

La influencia de Stockhausen sobre Cardew se reconoce particularmente en el carácter móvil del material (es decir, que en determinado marco temporal los sonidos prescritos pueden ser distribuidos libremente por el ejecutante).

Sin embargo, las consecuencias de su estadía en Colonia son irónicas: Cardew salió de un dogmatismo para caer en otro. La escena musical que encontró en la Alemania de 1957 era tan opresiva como la que había dejado atrás, sólo que de otro color: el serialismo había adquirido la categoría de una religión y sus seguidores contraatacaban a sus críticos con la unilateralidad que sólo el fanatismo más impoluto concede. En lo estrictamente musical, el que estaba destinado a ser un lenguaje universal (acaso el que acabaría con todos los lenguajes) era poco más que un esperanto donde era imposible distinguir la obra de un senegalés de la de un esquimal, si ambos eran serialistas practicantes. Tanto fue así que los principales músicos seriales se sintieron obligados, posteriormente, a matizar su adhesión. (Boulez, que no tuvo precisamente una participación inocente en asuntos seriales, declaró mucho más tarde que sólo había sido serialista por un par de semanas. Pocos le creyeron.) Se necesitó la aparición de John Cage y de otros compositores de la "periferia" (como Mauricio Kagel) para aliviar una situación que no tenía ni futuro ni vuelta atrás.

La visita de John Cage y su pianista de cabecera David Tudor a Colonia en 1958 fue determinante también para Cornelius Cardew. Técnicamente, lo que más asimiló para su propio estilo musical fueron el concepto de indeterminación y las partituras gráficas. Luego, en términos generales, la frescura de Cage como antídoto contra el rigidismo. Esta influencia se halla en *Two Books of Study for Pianists* (Dos Libros de Estudio para Pianistas), de Cardew, obra escrita en 1958, el año en que Cage visita Europa.

"Indeterminación" (una noción menos vaga que "aleatoriedad") significa que el compositor plantea posibilidades pero deja abiertos varios caminos en que se pueden concretar tales posibilidades. Muchas veces la elección entre una u otra alternativa está delegada en el azar (y sólo aquí se habla de música aleatoria); otras veces la elección del intérprete es consciente e intencional, y depende del contexto sonoro. Suele explicarse el concepto de indeterminación

² Algo después, Cardew publicó un informe sobre su tarea en "*Report on Stockhausen's CARRÉ*", *Musical Times* 102 (Londres, 1961), páginas 619-622, 698-700.

diciendo que sirve para liberar al intérprete de la dictadura del compositor autoritario que, partitura mediante, ordena hacer esto o aquello. Esta será una frase bonita pero no significa gran cosa, especialmente porque la inmensa mayoría de los intérpretes espera de los compositores que sean éstos quienes tomen las decisiones. Una buena razón estrictamente estética para emplear mecanismos indeterministas en la música es generar un resultado sonoro que de otra manera no hubiera podido producirse.

En cuanto a las partituras gráficas, muy frecuentes en los años '60, utilizan dibujos, símbolos no ortodoxos y textos (muchas veces paradójicos) para transmitir información acerca de la ejecución de una obra musical. Por su naturaleza, a menudo son también (y a veces solamente) obras de arte visual. Los grafismos se utilizan casi exclusivamente en la música experimental. Sería extremadamente complicado transcribir una partitura gráfica a notación convencional, y esto es lo que le da su razón de ser.

La idea de fondo, en ambas técnicas, es alejarse de la noción de "obra como objeto terminado" hacia la de "obra como proceso dinámico, en construcción", que termina de armarse en el escenario y que cambia sustancialmente de una ejecución a otra. De tal manera, el intérprete cobra una función clave en la configuración definitiva del resultado sonoro, puesto que debe tomar decisiones acerca de la forma de la obra o el tipo de timbres que usará.

En cuanto a su utilización de partituras gráficas, es esencial saber que Cardew estudió diseño gráfico en Londres y trabajó intermitentemente como artista gráfico durante el resto de su vida. Durante esta fase (hasta comienzos de los años '60) una de las grandes preocupaciones estéticas de Cardew fue la de la notación musical.

Entre febrero y junio de 1964 Cardew estuvo en Italia estudiando con Goffredo Petrassi (con una beca del gobierno italiano).

Ya de regreso en Inglaterra, entre 1966 y 1971 Cardew fue miembro del AMM, un grupo de improvisación libre que formó con Eddie Prevost, Lou Gare y Keith Rowe. Tenían formación clásica y de jazz, pero la música que producían no sonaba a ninguna de ambas: granulosa, atonal, dura, evitaba las nociones tradicionales de ritmo repetitivo y melodía "agradable"; era intencionalmente difícil de oír, pero fascinante. Gran parte de las grabaciones del grupo AMM han sido reeditadas en CD en el sello *Matchless Recordings* de Reino Unido (que administra precisamente Eddie Prevost, amigo de Cardew hasta el final).

En 1967 Cardew fue nombrado profesor de composición en la *Royal Academy of Music*. Mucho tiempo después (en 1992) Sir Thomas Armstrong, ex director de la Academia, explicó sus razones para el nombramiento:

"Pensé que tenía dotes intelectuales muy fuertes y que era un representante confiable de tendencias muy vigentes en aquella época, en parte por influencia de John Cage. Mucha gente las considera tontas y no creativas, disruptivas, destinadas sólo a ridiculizar los principios en los que se había basado la música clásica. Y alguna gente piensa, ya ve usted, que fue un error nombrar a alguien con esas concepciones revolucionarias en música. Bueno, yo pensé que sería una ráfaga de aire fresco en una atmósfera clásica." ⁽³⁾

³ Sir Thomas Armstrong durante una entrevista con Rosemary Rapport, en diciembre de 1992, respondiendo a una pregunta sobre el nombramiento de Cornelius Cardew como profesor.

Las obras cumbre de Cardew, en este primer período vanguardista, son *Treatise* ("Tratado", 1963-67 [⁴]), inspirada por el *Tractatus* de Wittgenstein, y *The Great Learning* ("El gran aprendizaje", 1968-70), basada en las enseñanzas de Confucio. Sobre *Treatise* nos extenderemos más adelante.

The Great Learning es la obra maestra de Cardew, según su amigo y colega John Tilbury. Incorpora técnicas experimentales en marcos tonales y modales (tal como muchas de sus obras de este período). *The Great Learning* es una obra coral de gran envergadura, en siete secciones. Su duración total roza las siete horas. Las escrituras de Confucio están plasmadas así, según describe Michael Nyman: "*La pureza ética es reflejada por el uso que Cardew da a los recursos sonoros. The Great Learning viene a parar a un punto de redefinición de las propiedades naturales, concretas, reales, físicas, de los objetos sonoros.*" (⁵) Los "objetos sonoros" son de toda clase: piedra golpeada contra piedra, metal contra metal, madera sobre parche, arco sobre cuerda, silbatos, tambores, voces, recitado, grito, canto, canturreo, ululado, risa, güiros, cajitas de música, pianos de juguete, gotas de agua. *The Great Learning* incluye juegos y rituales de improvisación. Hay extensas melodías escritas con notación convencional, y notación gráfica como base para las improvisaciones.

Para interpretar *The Great Learning* Cardew nucleó en 1969 la *Scratch Orchestra* ("orquesta del raspado"), que consistió en unos cuarenta entusiastas (no sólo músicos) que aportaban sus capacidades individuales y las ensamblaban para lograr acciones teatrales, performance y música. Entre las personas que integraron la *Scratch Orchestra* encontramos a Michael Parsons, Howard Skempton (cofundadores del grupo), John Tilbury, Brian Eno y Michael Nyman. Como nota marginal: fue precisamente Michael Nyman quien acuñó la palabra "minimalismo", aplicada a la música, para describir las obras de este período de Cornelius Cardew. (⁶) La *Scratch Orchestra* surgió de las clases en música experimental que Cardew dictaba en el *Morley College* de Londres.

Hacia fines de los '60, la estética de Cardew se encaminaba hacia lo social e incluso político. Cada vez le interesaban menos los recursos para generar belleza, y más la gente y sus capacidades para descubrir y realizar su propia música. "*Comenzó a asumir un rol más educativo, para lo cual estaba perfectamente dotado gracias a sus sentimientos fuertemente democráticos, su capacidad de enseñar con el ejemplo, y su genio para la improvisación.*" (⁷)

Para Cardew, la gente debía ser estimulada, acicateada, para que hiciera su propia música en base a su propio pasado y experiencia. En sus composiciones él define las áreas, los marcos (emocional, físico, psicológico, histórico) dentro de los cuales el ejecutante operará, pero renuncia voluntariamente a controlar la interpretación, sea directa o indirectamente (como hubiera sido la aplicación de operaciones aleatorias). Al mismo tiempo no quería renunciar al "*tremendo potencial musical que la gente educada musicalmente evidentemente representa*". (⁸)

A pesar de su reputación como figura controvertida, Cardew jamás insultó o abusó de su público ni aprobó la teoría de *épater le bourgeois*. Su música no fue nunca agresiva, ni siquiera en sus obras posteriores, políticamente militantes. Esto conducía a menudo a situaciones inesperadas. "*En una ejecución del primer párrafo de The Great Learning en el festival de Cheltenham en 1968, el público se dividió en dos facciones, una apoyando y otra oponiéndose a la música, la cual apenas podía oírse debido al tumulto. En los camerinos, después del concierto, un caballero de edad que parecía un coronel retirado se abrió paso entre la*

⁴ *Treatise*, (Londres: Peters Edition, EP7560).

⁵ Michael Nyman, *Experimental Music: Cage and Beyond* (London: Studio Vista, 1974), página 104.

⁶ Michael Nyman en una reseña sobre la obra *The Great Digest*, de Cardew, publicada en 1968 en *The Spectator*.

⁷ John Tilbury, op. cit.

⁸ Cornelius Cardew, *Treatise Book*, página XIX

multitud hasta enfrentar al compositor; aferró la mano de Cardew y dijo: 'Gracias, Mr Cardew, qué alivio escuchar su música después de todas esas horribles cosas modernas.'" ⁽⁹⁾

A pesar de los procedimientos ultra-democráticos que la *Scratch Orchestra* desarrollaba para cada una de sus actividades, Cardew era la autoridad implícita, el *primus inter pares* a quien los demás miraban buscando orientación y guía. De hecho, la *Scratch Orchestra* encarnaba las ideas artísticas y sociales que Cardew había perseguido durante largo tiempo.

Los primeros dos años de la Orquesta fueron idílicos y muy prolíficos. Poco antes, Stockhausen había formado su propio Ensemble de improvisación controlada, y Cardew le hizo oír resultados de la *Scratch Orchestra*. Stockhausen los rechazó con virulencia. Claro, era la etapa acrítica de la Orquesta, no sabemos qué hubiera ocurrido si Stockhausen la hubiera oído después.

La naturaleza e intensidad de las actividades de la *Scratch Orchestra* generaron problemas. Emergieron desilusiones. Cardew abrió un "libro de quejas" que funcionó terapéuticamente por un rato pero no alivió las tensiones subterráneas. La crisis eclosionó cuando (en 1971) dos miembros de la Orquesta presentaron un análisis que señalaba una disparidad de base entre teoría y práctica como fuente principal de descontento y frustración: en teoría, la *Scratch Orchestra* creía en la integración, en la práctica era aislacionista; en teoría rechazaba el establishment musical, en la práctica pedía apoyo de las instituciones y del gobierno (Consejo de las Artes, BBC, *Festival Hall*); en teoría quería ser un instrumento de inspiración, en la práctica le parecía a muchos el síntoma pesimista de un sistema en decadencia. La *Scratch Orchestra* había quedado atrapada en el dilema fundamental del anarquismo silvestre: buscaba una cosa y causaba la opuesta.

La piedra angular de este análisis fue una cita del marxista inglés Christopher Caudwell, un pasaje que trata de la función del arte y el papel del artista en la sociedad burguesa:

"Pero el arte no es, en ningún modo, la relación con una cosa, sino una relación entre seres humanos, entre artista y público, y el arte es sólo como una máquina que debe ser comprendida como parte del proceso. La comercialización del arte debería rebelar al artista sincero, pero la tragedia es que se rebela dentro de las limitaciones de la cultura burguesa." ⁽¹⁰⁾

Este ensayo de Caudwell causó una fuerte impresión sobre Cardew, pero no porque le revelase nuevos pensamientos, sino porque cristalizaba sus propias ideas. Así, Cardew empezó a reconocerse en el marxismo. E inevitablemente su música fue cambiando.

A partir de 1971, el libro de cabecera de Cardew fueron las conferencias de Mao Tse-tung en el *Foro Yenán* de Literatura y Arte de 1942. Mao pedía que los artistas y escritores apoyasen a la clase trabajadora contra la burguesía opresora, aprendiendo de las masas sus puntos de vista, problemas, deseos y actitudes. Mao admitía dos tipos de criterio para juzgar al arte: el político y el estético. Ambos eran importantes, pero el político más que el estético. La tarea del artista, según Mao, es doble: popularizar y elevar los estándares. En contraste con el estereotipo del arte marxista, Mao consideraba inválido un arte políticamente correcto pero sin calidad artística: *"Nos oponemos tanto a la tendencia hacia producir obras de arte con un punto de vista político incorrecto, como a la tendencia hacia un 'estilo de pancartas y slogans' que es correcto políticamente hablando pero carece de fuerza artística."* Adicionalmente, Mao acentuaba la importancia de la crítica: no sólo de la autocrítica sino de la crítica colectiva ejercida por personas bien enraizadas en el pensamiento marxista.

⁹ John Tilbury, op. cit.

¹⁰ Christopher Caudwell, *The Concept of Freedom* [El concepto de libertad] (Londres: Lawrence & Wishart, 1965), pp. 11-13.

Estos conceptos maoístas ingresaron profundamente en Cornelius Cardew, quien como consecuencia abandonó la música de vanguardia (tal como se la entendía en su época), adoptando un estilo tonal, populista y postromántico. Durante este período (desde 1971) produjo muchas canciones, a menudo inspiradas en la música folklórica inglesa, al servicio de las exhortaciones marxista-maoístas; canciones políticas escritas habitualmente con una aplicación específica en la mira. Ejemplos representativos son *Smash the Social Contract* ("Aplasten el contrato social"), *There Is Only One Lie, There Is Only One Truth* ("Hay sólo una mentira, hay sólo una verdad") o *Resistance Blues* ("Blues de la resistencia").

"Dejó de componer música en un idioma vanguardista por un número de razones: el exclusivismo de la vanguardia, su fragmentación, su indiferencia hacia la situación real del mundo hoy, su óptica individualista, y no por último su carácter dásista (las demás características son, virtualmente, producto de esto)." (Notas introductorias de Cardew a su Piano Album, 1973.)

*"Cardew no comenzó realmente a escribir música 'diferente' en los setenta; fue siempre su música; que se desarrolló y cambió inexorablemente sobre la base de su actividad como un revolucionario comprometido." (John Tilbury sobre *Booavogue*, la última obra de Cardew, de 1981, para dos pianos.)*

El compromiso de Cardew con las ideas socialistas era completo, pero no tan superficial ni inocente como ocurre con otros compositores. Una anotación de su Diario dice: *"El artista debe preguntarse a sí mismo: ¿quiero realmente que venga la revolución? ¿O es simplemente una posibilidad 'inspiradora' con la que jugar?"*

En esta fase escribió también un libro incendiario titulado *Stockhausen Serves Imperialism and other articles* ("Stockhausen sirve al imperialismo y otros artículos", de 1974), que incluía una feroz autocrítica de su relación musical con Stockhausen, en tanto símbolo de la vanguardia. Tampoco se salva John Cage: *"La música de Cage presenta la dinámica de la superficie de la sociedad moderna; pero ignora las tensiones y contradicciones subyacentes que generan esa superficie." (11)*. Ambos, sus principales mentores musicales, son acusados de servir al sistema burgués. (Algunos psicólogos hablarían también de "matar al padre".) Acaso esto explique por qué el nombre de Cardew no figura en el catálogo de obras de Stockhausen ni es apenas mencionado al hablar de CARREÉ.

Personalmente, este artículo sobre Stockhausen me decepcionó un poco: si bien la tesis principal sería acaso defendible, no lo es con los argumentos que Cardew presenta. Además, la mitad del ensayo consiste en largas citas de Lenin, no la opinión personal de Cardew. Para el internauta inquieto: el libro *Stockhausen Serves Imperialism* puede conseguirse en forma gratuita (como archivo PDF) en www.ubu.com.

Este polémico libro incluye una salvaje condena de su propia obra *Treatise*, transcripción de un discurso pronunciado por Cardew en el "Simposio Internacional sobre la Problemática de la Notación Musical Actual" organizado en Roma en octubre de 1972.

En este libro expone Cardew que las aspiraciones de la vanguardia, que tanto habían atraído a jóvenes compositores como él, se habían convertido en lo opuesto. La investigación científica, por ejemplo, había degenerado en una pseudo-ciencia de ribetes místicos. La capacidad para manejar relaciones matemáticas y demás complejidades de la ejecución musical se habían desarrollado a expensas de la conciencia social y de la capacidad de comunicación. La concentración en los problemas formales se había hipertrofiado tanto que excluía la concentración en los contenidos. La expansión de las fronteras hacia un nuevo tipo de música se había separado de la fuente de todo progreso, es decir, de la vida de la gente. Separada de su

¹¹ Cornelius Cardew, "John Cage; Ghost or Monster?" (John Cage; ¿fantasma o monstruo?) en "Stockhausen serves Imperialism", capítulo 2.

fuelle, la Nueva Música se había desecado y muerto. La vanguardia había realizado su transición final: de ilusión a desilusión.

En esta fase, a comienzos de la década del '70, Cardew invirtió considerable tiempo y energía criticando y repudiando sus obras anteriores, incluyendo *The Great Learning* basada en Confucio. El partido comunista de China había iniciado una campaña de desprestigio de Confucio, en la que Cardew, como maoísta europeo, participó vigorosamente. En el último ensayo del mencionado libro *Stockhausen Serves Imperialism*, Cardew intenta "rehabilitar" su *The Great Learning* reemplazando los textos de Confucio por otros de Mao; su conclusión es que la obra no puede ser salvada de sus inclinaciones burguesas.

Ilustrativa de esta fase maoísta es su actividad en Berlín Occidental (becado por la ciudad alemana), cuando participó activamente en la defensa de una clínica infantil que se planeaba derrumbar para construir un centro cultural. Para la ocasión escribió la *Bethanien Song* ("Canción de Betania"): "*Ella corporiza nuestro pedido de un polidínico infantil en Betania, y no de un centro para artistas. [Esta canción] canta el futuro de nuestros niños, amenazados por las miradas de abusos de la sociedad capitalista. Rechaza el arte burgués, pone en evidencia la política de los planificadores urbanos, e indica las perspectivas de cambio revolucionario, con los trabajadores de todas las nacionalidades uniéndose para tomar el destino en sus manos.*" (Cornelius Cardew)

Es interesante seguir el proceso expositivo del Cardew de este período: parte de una tema concreto para rápidamente terminar hablando de generalidades. En todo caso, *Bethanien Song* fue asimilada por la gente y se transformó en la canción asociada a esta enorme campaña.

Al regresar a Londres, Cardew integró el grupo *Peoples Liberation Music* (Música para la liberación de los pueblos) junto con Laurie Scott Baker, John Marcangelo, Vicky Silva, Hugh Shrapnel, Keith Rowe y otros. Se transformó en el secretario de la *Progressive Cultural Association* (Asociación Cultural Progresista) en 1976, una agrupación de artistas, músicos y actores. También participó aún más activamente en la política inglesa: en 1979 cofundó el Partido Comunista Revolucionario de Gran Bretaña (de orientación marxista-leninista).

Sin embargo, a fines de los '70 se alejó del maoísmo más estridente. Se discutió mucho acerca de la causa: si fue un decepcionado rechazo de Mao originado en el juicio a la Banda de los Cuatro, o un proceso de ablandamiento por la edad, o por tener ya menos que demostrar.

Durante un discurso sobre cultura que Cardew brindó en un concierto juvenil en Londres el 9 de agosto de 1980, Cardew afirmó: "*Cuando decimos 'nueva cultura' o 'cultura proletaria' queremos decir, como Lenin, una cultura que debe asimilar y reelaborar lo mejor de todas las culturas previas.*" Así, Cardew se acercaba a Bertolt Brecht, quien pensaba que no había inconvenientes en presentar material inusual a un público de la clase trabajadora, mientras los integrantes del público sintieran que se pueden relacionar al contenido de lo que les es presentado, mientras que el contenido se correspondiese de alguna manera a su realidad.

En sus últimos meses de vida, Cardew encabezó una conferencia nacional contra el racismo y organizó un concierto sobre el mismo tema. También fue expulsado de la Casa de los Comunes (ya antes había estado preso en más de una ocasión, y no olvidemos que apoyaba la independencia de Irlanda).

Cardew estaba comenzando a organizar el Segundo Festival Internacional de Deportes y Cultura en Inglaterra, que se iba a celebrar durante 1982, y había empezado a cursar una Maestría en análisis musical en el *King's College* de Londres, cuando -de regreso a su casa en Leyton, en el este de Londres, tras unas conversaciones con sus alumnos- fue arrollado por un auto, el 13 de

diciembre de 1981. El conductor huyó y jamás fue encontrado. En vista de su actividad agitada *in crescendo* se habló de un asesinato político, tesis tan verosímil como indemostrable.

En su obituario en el *Süddeutsche Zeitung* del 29 de diciembre de 1981, Dieter Schnebel escribió: "*La originalidad de Cardew consiste en su abandono de la originalidad*". Y comenta que sean cuales hayan sido las influencias que Cardew reconoció (sean Cage, Stockhausen, Petrassi, o incluso Tchaikovsky) toda su música tiene una impronta personal e inconfundible. A lo que Cardew renunció en su última década fue a la mentalidad mercantilista y a la obsesión occidental por la originalidad (que consideraba un ideal burgués), renunció a la necesidad compulsiva de producir algo nuevo a cualquier precio.

Una gran ironía es que estas ideas "anti-originalidad" quedaron luego incorporadas a la sociedad burguesa bajo la forma del Posmodernismo.

"*Cornelius Cardew fue un hombre complejo. Si negamos o ignoramos ciertos aspectos de su carácter porque son incómodos, nos arriesgamos a no prestarle ni a él ni a nosotros ningún servicio, y ni comprenderemos ni apreciaremos su vida. Cardew se hizo revolucionario; siempre fue un poeta.*" (John Tilbury, 1982.)

Treatise (1963-67)

En Buffalo (EEUU), donde vivió a fines de 1966, Cardew describe la génesis de *Treatise*: "*Yo tenía 23 años cuando me crucé por primera vez con el Tractatus de Wittgenstein: ya desde la primera oración, manuscrita por Slad [David Sladen, un antiguo compañero de la escuela] como aperitivo antes de darme el libro. 'El mundo es todo lo que viene al caso.' Me impresionó grandemente. El nombre Treatise (de Tractatus): una investigación a fondo. ¿De qué? De todo, de nada. Como todo el mundo de la filosofía. Comencé a trabajar en él en 1963 y seguí trabajando inconsistentemente desde entonces. En todo este tiempo ha perdido algo de su cualidad abstracta y se han introducido aspectos autobiográficos. Pero también hay rasgos autobiográficos en el Tractatus de Wittgenstein - y todo cobra una perspectiva autobiográfica ligeramente distinta con su posterior rechazo de parte de él.*" ⁽¹²⁾

El paralelismo es más completo cuando uno recuerda que, posteriormente, en su etapa maoísta, Cardew rechazó su propio *Treatise*. Y aparentemente este rechazo tampoco fue total: consta que en sus últimos tiempos Cardew -por invitación de Keith Rowe- participó en una ejecución de *Treatise* por parte del grupo AMM.

La gestación de *Treatise* fue documentada en detalle por Cardew en *Treatise Handbook* ("Manual del Tratado"), que apareció algunos años después de terminar la partitura ⁽¹³⁾. La primera parte consiste en notas de trabajo que arrojan luz sobre muchos aspectos del pensamiento musical de Cardew:

"*La notación es una manera de lograr que la gente se mueva. Si se carece de otros medios como la agresión o la persuasión. La notación debería conseguirlo. Este es el aspecto más recompensador del trabajo sobre la notación. El problema es: así como uno halla que los sonidos son demasiado extraños, como 'de otra cultura', se hace el mismo descubrimiento acerca de una notación bella: nadie quiere comprenderla. Nadie se mueve.*" ⁽¹⁴⁾

¹² Anotación de Cardew en su Diario, fechada el 18 de noviembre de 1966 en Buffalo.

¹³ *Treatise Handbook* (Londres: Peters Edition, 1971, EP729).

¹⁴ *Treatise Handbook* (Londres: Peters Edition, 1971), página iii

Treatise (Tratado) es una obra de 193 páginas con líneas, formas geométricas, símbolos y notación gráfica. En algún momento descrito como el "Monte Everest de las partituras gráficas", *Treatise* fue completado en 1967. Es una composición visual, un continuo entrelazado de elementos gráficos (sólo algunos de los cuales se parecen a símbolos musicales), cuyo significado en términos sonoros no está especificado de ningún modo. No hay instrucciones explícitas acerca de su interpretación. Esta ausencia es intencional: Cardew sugiere que los ejecutantes desarrollen sus propias reglas y métodos de interpretar la partitura. Cualquier cantidad de músicos, usando cualquier medio, pueden participar en la lectura de la obra, y cada uno es libre de interpretarla a su modo.

Al no haber correlación unívoca entre los signos sobre el papel y los sonidos que cada músico produce, *Treatise* no responde al concepto tradicional de "obra". Hoy muchos lo llamarían un "plano para una improvisación", en el sentido que admite varias (aunque no infinitas) realizaciones sonoras de la misma propuesta gráfica.

Más tarde, en *Treatise Handbook*, Cardew da ideas acerca de cómo podría elaborarse una versión de la obra. Pero ninguna de sus explicaciones es prescriptiva u "obligatoria".

"Una manera de interpretar Treatise puede consistir en asociar estos signos gráficos con categorías musicales - tríadas, trinos, trémolos irregulares, ritmos periódicos, etc.; las formas y posiciones de los símbolos pueden ser usados para determinar, por ejemplo, las dinámicas. Este sería el método de interpretación que adoptaría un músico entrenado convencionalmente. Un músico no-lector podría tener un enfoque más libre, más espontáneo. Lo que Cardew quería era que al tocar Treatise 'cada músico dé algo de su propia música - lo dará como respuesta a mi música, que es la misma partitura'." (15)

Características recurrentes de la partitura de *Treatise*

Describamos algo más de cerca esta partitura. Una línea horizontal está presente durante toda la obra, en la mitad de cada página: la línea que marca el transcurrir del tiempo (¿la línea de la vida?). Este es el eje central de referencia para (por ejemplo) asignar un valor a todas las dimensiones del sonido (como altura, intensidad, etc.) Algunos intérpretes (como *Art Lange*) han usado esta línea para repartir el material gráfico entre dos grupos de instrumentistas.

Hay números presentes toda la obra, predominantemente *unos*. Estos números pueden determinar lo que se quiera: la cantidad de componentes de un motivo, la señal para comenzar o terminar un solo (o un dúo), un incremento en el matiz, en la duración...

Por doquier se encuentran símbolos emparentados con la música tradicional, pero manipulados gráficamente y alejados de su forma corriente.

Y hallamos asimismo diversas figuras geométricas: triángulos, cuadrados, círculos y sus derivaciones, polígonos irregulares. Estas figuras están también manipuladas, de manera tal que muchas aparecen incompletas, superpuestas, o combinadas para formar una figura más compleja.

¿Cómo decidir la agrupación de estos componentes gráficos en unidades formales mayores y su correspondencia con realidades sonoras concretas?

Una posibilidad es dejarse inspirar "globalmente" por los dibujos. Esta alternativa no es "incorrecta" (si bien el concepto de "error" es aquí sumamente resbaloso), aunque personalmente la considero algo inocente.

¹⁵ John Tilbury, op. cit.

Otra opción interesante es apelar a la psicología cognitiva, que ha enunciado los principios de organización giestáltica. Según esta disciplina, la gente tiende a percibir los objetos aislados agrupándolos en unidades mayores según cuatro criterios: proximidad, similitud, continuidad y completitud.

Proximidad: los elementos cercanos (aunque sean heterogéneos) tienden a ser percibidos por la mente como una unidad, como un grupo.

Similitud: los objetos de aspecto semejante tienden a ser agrupados (aunque están separados física o temporalmente).

Continuidad: las líneas rectas o curvadas tienden a agruparse mentalmente (mucho más que las líneas angulosas) aunque no estén realmente unidas.

Completitud: Los objetos encerrados en figuras cerradas tienden a ser vistos como unidades separadas. Las figuras "casi" cerradas tienden a percibirse como realmente cerradas.

Una vez que la partitura ha sido visualmente estudiada por el intérprete, ¿cómo traducir los resultados musicalmente? Cuando la instrumentación está ya fija (cantidad y tipo de instrumentos) hay al menos cuatro factores que deben considerarse: alturas (y registros, con polos en grave/agudo), dinámicas (intensidad: fuerte/suave), duraciones (y ritmos: largo/breve) y timbre (la "voz" de un instrumento, donde la polaridad tradicional es brillante/opaco; éste es el aspecto más inasible del sonido). La evolución conjunta de estos factores (y otros, como velocidad, densidad o articulación), *decididos* individual o colectivamente, arrojará una textura sonora con un carácter equis.

Y este es acaso el punto central, la intención del autor al dejar adrede tantos cabos sueltos, al delegar tantas decisiones en los intérpretes: el conjunto musical se transforma así en una microsociedad sin jefe, cuyos individuos están "obligados a ser libres", forzados a tomar decisiones racionales colectivas. Racionales o intuitivas.

* JMS *

El presente artículo fue encargado por el *Centro para la Difusión de la Música Contemporánea* de Madrid como notas de programa para el concierto del 24 de octubre de 2005 en el Auditorio del CDMC. El CDMC tiene prioridad absoluta para su publicación en papel. La presente edición digital cumple sólo una función documental y para fines de estudio.

Este texto no puede ser reproducido sin la autorización expresa del autor, la cual no será denegada sin fundamento.

(c) Juan María Solare
DonSolare@gmail.com * www.JuanMariaSolare.com
www.ciweb.com.ar/Solare * www.tango.uni-bremen.de