



# Posibilidad y realidad en la obra de Dmitri Kourliandski.

---

Carlos Porrás García

## POSIBILIDAD Y REALIDAD EN LA OBRA DE DMITRI KOURLIANDSKI.

En “El Rey Lear”, Shakespeare introduce al espectador en un falso precedente y le hace creer que se asiste a un pomposo evento familiar en el que todo puede ocurrir. Sin embargo, la fatal decisión del monarca empuja tanto a los demás personajes como a sí mismo hacia una situación que genera momentos concatenados. Siempre iba a suceder ese conflicto. Incluso cuando ya uno conoce la obra de memoria, siempre estaba a punto de suceder y también siempre parecía que había alternativas de que ocurriese otra cosa. Tenemos a un lado el texto y, al otro lado, los eventos cuya organización mutua puede alejarse momentáneamente de nuestra comprensión.

Esta sensación es tardía para el autor de la obra, que se encuentra inmerso en el proceso de creación y, como es habitual en una época tan plural como la nuestra, está abrumado por la inmensa cantidad de posibilidades que le ofrece el folio.

“Si la cosa puede ocurrir en el estado de cosas, la posibilidad del estado de cosas tiene que venir ya prejuzgada en la cosa” (Wittgenstein, Tractatus 2.012)<sup>1</sup>. Es esto, quizá, lo que más sobrecoge al autor de una obra, esto es, ¿cómo dotar su mano de coherencia para aproximar su creación al entramado lógico?

### Menos es más.

*Está claro que soy un minimalista. Trabajo con una sucesión de patrones, con la excepción de que, a diferencia de Reich o Glass (quienes cambian), en mis obras no suelen cambiar, hay firmes repeticiones. ¿Por qué “minimalismo”? Pues porque vivimos en un estado de patrones constantes.<sup>2</sup>*

Como bien señala Makis Solomos, “la música de Dmitri Kourliandski es inmediata. Al escucharla por primera vez, el oyente siente que la ha entendido: la ha asido como si de un objeto se tratara, pero a la vez ha sido sujetado por este”<sup>3</sup>. Sin embargo, resulta

<sup>1</sup> Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus Logico-Philosophicus*. Alianza Editorial, 1973. Pág. 17.

<sup>2</sup> Entrevista personal del compositor con el autor del presente artículo, 5/02/2014.

<sup>3</sup> Solomos, Makis: *The Post-Catastrophe World. Six theses to understand D. Kourliandski's music*. Pág. 87 en: Dmitri Kourliandski: *La musique objective*. Collection *À la ligne*, Ensemble 2e2m.

curioso que, para conseguir tal inmediatez, Kourliandski haya trazado una franca línea recta entre dos puntos que no se aproximan: la posibilidad sugerida por la instrucción y la realidad que se entromete *in situ* en una sala de conciertos.

Pese a que se pudiesen establecer afinidades entre la inmediatez en Kourliandski y en la de la “música saturada”, como la entiende Raphaël Cendo<sup>4</sup>, ambos compositores siguen directrices diferentes.

Memoria interrumpida (2005, violín, chelo y piano) nos puede servir como uno de los puntos de partida de la obra de Kourliandski. La partitura es aparentemente simple: consta de instrucciones concretas en cuanto a gestos (tocar con el arco sobre las clavijas de afinación, bajo el puente o en un lateral del violín), pero la dimensión algorítmica de toda partitura desempeña aquí un papel determinante: no se ha hecho énfasis en ella durante el proceso compositivo sino que se posterga para la ejecución, es decir, el material existe y de forma definida, pero su puesta en escena implica que se redefina en tiempo real, ya que el tempo va en función del movimiento del arco del violinista, quien puede influir no solo sobre la entrada del piano y del chelo, sino también sobre la posibilidad de generar más material (en caso de que el violín no termine su parte, el chelista debe tocar retrospectivamente el material expuesto en su *particella*).

Las posibilidades planteadas giran en torno a un sonido inestable, es decir, un “movimiento” en forma de gesto en la partitura y en el concierto un sonido múltiple, esto es, se repiten los gestos pero no el sonido resultante. Quizá es aquí donde vemos la diferencia entre los postulados estéticos de Cendo y Kourliandski. Cendo ve la saturación como un tránsito hacia lo complejo, un ejercicio de búsqueda excesiva para liberar al sonido de sí mismo. En partituras como *In Vivo* (2008-2010, para cuarteto de cuerdas), Cendo hace que la saturación opere en tres planos (saturación del objeto musical, saturación por densidad y por granulación) y vemos que, para acometer esta tarea, confecciona una partitura exactísima<sup>5</sup>.

<sup>4</sup>Cendo, Raphaël: *Por una música saturada*. Revista *Sul Ponticello*, II Época. Nº 30, enero 2012.

<sup>5</sup> *Ibidem*. Pág. 8-9.

En Kourliandski, en cambio, se busca lo menos posible: no se aplica un principio de multiplicación sonora, sino de imposición de condiciones para la restricción de posibilidades y la delimitación de una obra, es decir, eventos o gestos semi-organizados. Todo fluye dentro de una “jaula” de sucesos vinculados entre sí, al estilo de una escultura cinética de Jean Tinguely (pero no un móvil de Calder, al que resultaría más próximo Haubenstock-Ramati) o una máquina de Goldberg en versión orgánica.

### **Abrir la puerta de nuevo.**

*Yo no quería que hubiese sonidos extraños en mi obra, así que desarrollé un principio de organización sonora... ¿Por dónde podría empezar? Bien, yo empecé a escribir tarde, con una personalidad ya formada y era necesario entender por qué la composición era solo para mí. Me siento incómodo con la composición libre, es decir, cuando te viene una idea y la desarrollas y el material te dicta sus posibilidades y límites. De ahí que recurriese a ciertas matrices rítmicas. Tras componer una serie de obras, empecé a analizarlas para delimitar con qué podía identificarme. Comprendí lo siguiente: me siento incómodo en espacios abiertos, tengo que cerrar todas las ventanas.*

*Al tomar conciencia de esto, regrese a un momento de la infancia, mi encuentro con el tiempo y el infinito. Qué significa el infinito: me despierto en mi habitación por la mañana, abro la puerta y ahí está de nuevo mi habitación y así sucesivamente, es decir, una sucesión de pequeños espacios propios (mi espacio una y otra vez)<sup>6</sup>.*

No se trata de definir el gesto sino de limitar sus posibilidades (en favor de una realidad) a través de la creación de un cerco estructural.

Este “sometimiento” de la libertad nos lleva a ver la creación como un acto de resistencia. En el vasto desierto del caos, solo una porción del territorio es necesaria. Es ahí donde la habitación se repite puerta tras puerta. El estatismo de unos

---

<sup>6</sup> Entrevista personal del compositor con el autor del presente artículo, 5/02/2014.

parámetros “objetivos” y la “asubjetivización”<sup>7</sup> de la obra conllevan la construcción de un escenario “real”.

### ¿Música objetiva?

*La música objetiva es esa en la que la presencia del autor está minimizada o neutralizada. Creo una situación en la que yo, como autor, no me inmiscuyo. No es que la música se imponga, sino que simplemente existe.*

*Lo mismo con los intérpretes: donde hay asubjetivización, hay interpretación, porque, cuando los músicos se sientan y parten de la matriz que creé, tienen que hacer algo... su presencia interpretativa se anula y funcionan como una máquina. Están en un mundo en el que no puedo intervenir ni ellos tampoco.*

La música de Kourliandski se asocia a menudo con el concepto de “música objetiva”, término que él mismo acuñó para titular un texto que se incluyó en la monografía dedicada a su obra<sup>8</sup>. Pese a la rotundidad que puede evocar la mención de una “música objetiva”, el texto en realidad no se erige como un manifiesto de aseveraciones sólidas, sino en forma de preguntas e ideas que sugieren.

Kourliandski confiesa que la noción de “música objetiva” le vino a la mente cuando visitaba una exposición en el Museo de Arte Moderno de Niza. Dicha exposición mostraba esculturas cinéticas que generaban “sonidos muy interesantes que se encontraban en una perfecta organización temporal. Me sorprendía que esos sonidos no fuesen parte del objetivo final de la obra, sino que eran resultado colateral de los mecanismos internos. Al mismo tiempo, la sonoridad de las esculturas poseía un valor

<sup>7</sup> Kourliandski emplea la palabra “Десубъективация”, perfectamente posible en ruso, si bien su traducción al español resulta algo costosa. Se podría argumentar que “asubjetivización” y “objetivación” son procesos equivalentes, pero el propio Kourliandski subraya el hecho de que “la objetivación *per se* es imposible. Todo tiene una representación subjetiva, por lo que el proceso (o intento) de ‘asubjetivización’ es más honesto, puesto que ‘objetivizar’ implica que ya te estás ubicando en esa franja a la que en un principio se pretendía ir”.

<sup>8</sup> Kourliandski, Dmitri: *Objective Music*, en: Dmitri Kourliandski, op. cit. p. 79-85. Aunque para este artículo se ha utilizado también el texto original ruso que el compositor nos ha cedido cortésmente.

en sí misma”<sup>9</sup>. En dicho texto, hay una definición provisional de lo que representa una partitura:

“La partitura constituye una matriz en la que se establece la periodicidad, velocidad, dirección y carácter (frágil, discreto, etc) de los movimientos de los ejecutantes. Una obra puede ser definida como un lapso de tiempo delimitado dentro de la cual se ejecuta un determinado conjunto (abierto o cerrado) de acciones producidas por unos objetos: la pieza musical puede ser comparada con un mecanismo o un objeto cinético que, al pulsarse un botón, comienza a producir sonidos y se detiene cuando cesa el viento (cuando se completa el conjunto de acciones)”<sup>10</sup>.

Desde el escritorio donde el compositor, con irritante lentitud, suele ensamblar, despiezar o alterar “algo”, se bosqueja un paisaje que, al otro lado del folio, no presenta forma y no es regulable. “Caos bajo un velo de orden”, al decir de Novalis.

Ahora bien, ¿cómo llega el compositor a delimitar y desarrollar su material?

### El tiempo de todos.

*Para mí, un criterio importante es el de la responsabilidad. Es un parámetro fundamental (a veces hablo en broma sobre los peligros del fascismo en este tipo de situaciones). Al escribir una nota, no me siento con derecho de escribir otra. Un poco como el hecho de tener hijos. Los traemos al mundo sin que ellos nos lo hubiesen pedido, de ahí que tengamos que hacer que surja esa nota, porque las notas no nos piden ser dispuestas en un papel. De ahí que, una vez que dispongas de plena responsabilidad de esa nota, ya luego puedes continuar.*

En “Mecanismos para el soporte de vida artificial” (2004, para orquesta), se expone tan solo tiempo estructurado y combinatoria, para que fuese evidente que el material está simplificado al máximo. Existen funciones concretas para cada grupo y, por tanto,

<sup>9</sup> Ibid. p. 81.

<sup>10</sup> Ibid. p. 82. En el libro editado por *2e2m* se habla de “gestos de los ejecutantes”, mientras que nosotros preferimos acogernos a una traducción más literal de “движения” (movimientos) por ser más abierta y, por tanto, más adecuada al discurso del autor.

se escucha el tiempo. No obstante, parten de un lado singular de la obra de Kourliandski, que no resulta fácil de definir. Se trata de una vertiente política que puede surgir de la realidad en la que un ejecutante toma decisiones en función de las situaciones existentes (el entorno sonoro, la intervención de otros músicos, etc.). A veces esta vertiente política puede aludir a un contexto concreto o bien a unos hechos que forman parte de la historia.

Como epígrafe, se incluye en “Mecanismos...” una cita de un poema de Lev Rubinstein:

“- ¿Es así todo el rato?

- Sí, todo el rato. Así que vete haciéndote a la idea”<sup>11</sup>.

Junto con el tiempo estructurado de la obra, se asoma el tiempo inmanente en el que surge esta pieza. Los músicos deben rasgar o arrugar periódicos dispuestos en los atriles. En un momento dado, “marchan” (las cuerdas mueven los pies sin levantarse de la silla). La obra, pues, no queda ensimismada, meditando en torno al tiempo, sino que además deja translucir una línea “factual”. De hecho, identificamos el tiempo y la pura combinatoria gracias a las vagas connotaciones políticas.

Esto se desarrollará en otras obras como “The riot of the spring”, título que no traducimos al español, pues es el propio Kourliandski quien establece un juego de referencias entre “The rite of the spring” y “Pussy riot”, el grupo punk cuyos miembros fueron encarcelados por una performance política realizada en la Catedral de Cristo el Salvador de Moscú. Esta obra es una performance que continúa con los acontecimientos de forma abstracta, en la que la orquesta toca una nota única, con los músicos en el escenario y entre el público, hasta que estos últimos le ceden la palabra a los oyentes dándoles su instrumento. Hacia el final de la pieza, es el público quien interpreta la obra y el director apenas indica las entradas.

---

<sup>11</sup> Lev Rubinstein (1947), poeta perteneciente al llamado “conceptualismo”, junto con Timur Kibírov y Dmitri Prígov. Poeta y ensayista, su vertiente lírica (situada en la franja que separa lo lírico de lo teatral) ha llamado la atención de las generaciones más jóvenes de compositores en Rusia por su fino oído para la lengua rusa. Rubinstein es, además, conocido por su activismo político y su mirada crítica en torno a la presente situación en Rusia.

### Encontrar casi sin buscar.

*El siguiente paso era la conciencia de un mundo “agorafóbico”, entender la lucha con esta percepción. Es decir, entender por qué no me sentía bien en espacios abiertos y cómo hacer para sentirme cómodo.*

*Este espacio cerrado lo busqué en un sistema cerrado con claras restricciones. Por ejemplo, un esquema basado en la naturaleza, el esquema rítmico del día y la noche. El día termina y la noche crece. Un sistema rítmico con cifras. ¿Cómo hacerlo? En “El hombre recóndito”<sup>12</sup> está. No recuerdo cuál había sido usado en esa obra, pero mi preferido suele ser “2 7 3 6 4 5 6 3 7 2”. Dos ciclos paralelos son suficientes para comprender la esencia de este sistema. Durante ese periodo (2002-2010) empleé estos recursos para “Objetos imposibles”<sup>13</sup>.*

Podemos decir que “Objetos imposibles” (I y II), para un gran conjunto de instrumentos (vientos madera y metal, percusión y cuerdas), marca un antes y un después en la obra de Kourliandski. Hasta entonces, se había intentado crear una partitura usando factores externos (el arco del violín en “Memoria interrumpida”, los latidos del corazón en “Lacrimosa”, los automóviles en ambas versiones de “Manual para sobrevivir en caso de emergencia”), pero a lo largo de ese periodo, Kourliandski intenta buscar otras formas de garantizar la autonomía en sus obras.

Sin embargo, en “Objetos imposibles” (díptico sonoro estrenado por el Ensemble Intercontemporain 2010) comienza una nueva dirección hacia otro campo: trabajar con estructuras ya dadas y con instrumentos adicionales que orbitan en torno a la obra. En “Objetos imposibles I”, todos los vientos introducen en sus boquillas pitos de juguetes de goma y matasuegras que modifican la sonoridad de sus instrumentos. En “Objetos imposibles II”, todos los instrumentos acaban “conteniendo” de alguna forma su sonoridad (se bloquean las aberturas en los vientos y se presionan todas las cuerdas, los percusionistas usan baquetas grandes con cabezas de goma sobre los gongs). “Objetos imposibles” no solo representa la culminación de intentos previos,

<sup>12</sup> También conocida como “Inner most Man” o “Сокровенный человек” (2002), obra basada en textos de Andréi Platónov y escrita para para soprano y cuatro conjuntos instrumentales.

<sup>13</sup> Entrevista personal del compositor con el autor del presente artículo, 5/02/2014.



sino además un punto de partida para otras obras que, a veces, se insertan dentro de un ciclo bajo el mismo nombre, como, por ejemplo “Algunas lecturas” (2014), en las que se emplean diapasones eléctricos o cajas de música que dictan el material.

Anna Infantieva, partiendo de lo que Marcel Duchamp entendía por “arte encontrado” (*readymade* o *object trouvé*), señala que las estructuras rítmicas pueden considerarse “tiempo encontrado” (*ready-made* o *found time*), ya que superan el límite entre tiempo musical y no musical<sup>14</sup>.

Para Infantieva, este tiempo encontrado sería “una estructura temporal universal que quiebra la oposición entre temporalidad organizada y no organizada y que se ha trasladado a la música desde la realidad física”.

Por tanto, por “posibilidad” no entendemos un paso de lo ideal a lo real, ya que desde el proceso de creación se opera con objetos que pueden luego revelar otras características o, incluso, otro estado o naturaleza misma. Esto nos podría llevar a una cuestión latente en los años sesenta y no es casualidad que Nono y Donatoni se refiriesen a lo mismo en esa década. Donatoni cita en una entrevista que le hace Armando Gentilucci en 1967 la misma frase de Musil que emplea Nono en 1985 en “*Altre possibilità di ascolto*”: “El sentido de la posibilidad se podría definir [también] como la capacidad de pensar todo eso que podría ser igualmente y de no conceder mayor importancia a lo que es que a lo que no es”<sup>15</sup>.

### Material sobre material.

*[Al abordar la composición de ‘Objetos imposibles’], el último problema del que me ocupó es la elección de los sonidos. Luego necesito estar presente en la realización de esta obra. La elección de sonidos es un problema que debe*

<sup>14</sup>Инфантьева, Анна. «Феномен “найденного времени в музыке” Д. Курляндского»

<sup>15</sup> “Il senso della possibilità si potrebbe (anche) definire come la capacità di pensare tutto quello che potrebbe igualmente essere, e di non dar maggior importanza a quello che è, che a quello che non è” NONO, Luigi: *La nostalgia del futuro*. Scritti scelti 1948-1996 (ed. De Benedictis A. y Rizzardi V.) Il Saggiatore, Milán 2007. Pág. 245.

DONATONI, Franco: *Il sigaro di Armando*. Scritti 1964-1982 (ed. Santi P.), Spirali edizioni, Milán 1982. Pág. 102.

*tenerse en cuenta porque me siento libre y puedo elegir un sonido u otro y por eso necesito saber qué condiciona esas elecciones. Por ejemplo, en esa misma obra, 24 personas tocan vuvuzelas, las cuales producen un sonido unitario. Por la mañana, les explico a los oyentes el sistema de trabajo de los ‘objetos’ (hay una matriz, hay un número determinado de músicos) y luego les explico que pueden proporcionar sus propios sonidos (es decir, con sonidos que no establezco yo). Me siento cómodo porque mi postura como autor no es la de un dictador que ordena y manda. Me siento responsable de la elección libre, más que nada porque no estoy seguro. La neutralización del dictado del autor es posible delegando derechos en terceras personas. Este es un planteamiento interesante que intento desarrollar en ‘Objetos imposibles’<sup>16</sup>.*

Infantieva apunta además que el método compositivo de Kourliandski “supone la neutralización de la presencia del autor y excluye cualquier estructura narrativa”.

En ese sentido, el compositor y crítico Borís Filanovsky aporta una descripción reveladora del quehacer compositivo de su colega: “a través de la objetividad, [Kourliandski] llega hasta el mismo tiempo musical. De la forma más directa, dejando de lado el concepto de altura, sin escribir “notas”, sino creando relaciones temporales. Así, para que suene solo lo que es y de la forma en la que debe sonar, [él] se vale de enfoques no tradicionales, vaciando el cuerpo sonoro y despojándolo de cualquier connotación”<sup>17</sup>.

En el “Concierto blanco” (2006), los instrumentos empiezan tocando sin tocar. Cada parte contiene hebras de diversas texturas que no llegan a constituir “notas” en ningún momento. Son indicaciones relativas al manejo de las llaves del clarinete y la flauta, así como la vara del trombón. Todos los vientos inhalan y expulsan aire a través de la boquilla. El pianista debe bajar las teclas o hacer un glissando sin que los martillos percutan las cuerdas (e intercalando golpes de pedal). El acordeonista también efectúa glissandi sobre el fuelle y hace “sonar” las teclas, a la vez que hace entrar y salir aire de

<sup>16</sup> Entrevista personal del compositor con el autor del presente artículo, 5/02/2014.

<sup>17</sup> Филановский Б. Случай Курляндского / Openspace от 14/08/2009.

su instrumento. La percusión incorpora objetos “vacíos” (cubos, una perilla con cánula, vasos) y agua, la cual simplemente “suena” mediante el mero gesto de verterla.

Todos los ejecutantes interactúan, no en forma de diálogo, sino sucediéndose entre sí de varias formas y en distinto orden, según ese “esquema encontrado”. Un vacío percibido bajo varios puntos de vista. No obstante, no es un “vacío” ideal, sino inestable y volátil. Los músicos recorren la partitura en un estado constante de tensión, pues, en este caso, evitar el sonido implica también llamarlo. Al final de la partitura, el acordeonista toca la nota más alta posible (el oyente quizá ya no la reconozca como nota, dada la altura de esta), y el trombonista retira la vara de su instrumento.

¿Qué es lo que sucede después de que la obra llega a su fin? Kourliandski parece haber llegado al rincón casi intransitable donde colindan hasta el infinito el sonido y su posibilidad de articularlo. La materia sonora va ligada exclusivamente a lo físico, tras haber encontrado casi sin buscar un lugar visible solo en sus coordenadas. Se dan las instrucciones, pero mapa y territorio se definen de un modo efímero. El mapa es provisional, pero queda establecido a pesar de que el territorio ignoto pueda intervenir más allá de lo establecido.

Tanto en “Memoria interrumpida” y en esta obra, la repetición exacta es imposible y ello se debe en parte a la relevancia que Kourliandski le concede al “metalenguaje”, tal y como lo define en “Música objetiva”:

“Sitúo a los músicos en condiciones cuyo objetivo no es tanto controlar la precisión del sonido, como cuanto ‘sobrevivir’ bajo dichas condiciones”<sup>18</sup>.

Así, podría decirse que el “metalenguaje”, dentro de su obra, es una derivación del choque entre la mecanización establecida y las condiciones fisiológicas de los intérpretes. No constituye un parámetro expuesto directamente en la partitura ni tampoco cumple con una función estructural. Es el resultado de una “lucha” entre el texto y su adecuación en lo fisiológico.

<sup>18</sup> Kourliandski, D. op. cit. Pág. 84.

## Objetos reales.

*Justamente en 2010, después de “Objetos imposibles”, intenté buscar otras formas de reciprocidad temporal. No tan estructuradas, como en el serialismo integral, donde tienes una serie de la que no puedes escapar y dicta todas las posibilidades del material. En realidad, no son formas abiertas ni libres sino que son otros tipos, en esta línea nueva con esta matriz yo tomo un objeto ya dado, por ejemplo, un texto. Estoy satisfecho porque el texto no suena, está presente, pero no se “realiza”. Estoy encerrado en el texto, que es el que organiza todo<sup>19</sup>.*

Después de las estructuras temporales en las que intervenían o no un objeto exterior, Kourliandski ha empezado a desarrollar otros métodos de trabajo en los que un “objeto encontrado” determina casi todos los aspectos de la obra. Un ejemplo de ello es la “Canción vespertina en honor de la que existe a través de mi nombre”, que emplea el poema homónimo de Daniil Jarms de una forma muy singular (poema que, desde hace años, Kourliandski quería utilizar en alguna obra suya). Procedemos a describir la partitura:

La obra está escrita para un número indeterminado de cuerdas y un percusionista con un bombo. Este último tiene como particella el texto del poema con las últimas palabras de cada estrofa resaltadas en negrita. Además, entre cada estrofa aparecen dichas palabras en cursiva dentro de un recuadro (Fig.1). Lee para sí el texto (lo cual influye sobre la duración del sonido) y dibuja la última palabra de cada estrofa sobre la membrana del bombo con letra caligrafiada (con la suya propia). Al final de la palabra da un leve golpe con la baqueta sobre su instrumento (indicado simplemente con un punto al final de cada palabra).

Las cuerdas tocan tres tipos de “materiales” (Fig.2). Van alternando dos hasta que el percusionista de un leve golpe al acabar una estrofa. Entonces uno de los integrantes pasa a tocar el tercer material. Cuando llega el momento en que todas las cuerdas tocan el tercer material, esperan a que el percusionista termine de leer el texto y la obra “se detiene”.

<sup>19</sup> Entrevista personal del compositor con el autor del presente artículo, 5/02/2014.

Los tres materiales combinan técnicas vocales e instrumentales.

- El primer material indica que debe tocarse haciendo presión con el arco sobre el instrumento. Como técnicas vocales, se incluye un repertorio de signos para articular fonemas de forma muda (y si estos se hacen hacia afuera o hacia adentro) y ruidos guturales.

- Para tocar el segundo material, es necesaria una baqueta con cabezas de goma que se desliza sobre la parte trasera con la que se va a imitar el ritmo de lectura. A la vez, y como técnica vocal, se lee el texto de forma lenta y pronunciándose con la boca cerrada. El tono de voz debe imitar el del sonido producido por la baqueta, es decir, que Kourliandski hace que los músicos realicen una imitación mutua, cerrada en sí misma.

- El tercer material exige la inserción de un clip en las cuerdas, en la región del puente, para producir un sonido metálico e inestable. Las indicaciones incrustadas en el texto son ahora para determinar el movimiento del arco. Las técnicas vocales influyen sobre la respiración (inhalar, expirar o mantener el aire) y sobre el tiempo, ya que se le pide a los músicos que lean para sí el texto.

El tiempo es una variable en función de cuantos participen y el texto se despliega en instrucciones y se prolonga en tiempos y espacios. No obstante, el texto no constituye la partitura, sino que esta se enraíza en el poema y se forma un tronco del que luego surgen ramificaciones. No es el texto el que dicta a la obra su desarrollo, sino que es la ejecución, la puesta en marcha de las posibilidades contempladas en la partitura la que activa un conjunto de acciones y movimientos. Una realidad invocada que salvo la mera existencia (o acontecer en sí) de esa realidad, funciona con independencia de la ejecución. “El texto está presente en todo momento, pero no se pronuncia en alto ni se resalta ni nada. Es decir, presencia plena mediante absoluta ausencia (...). Parto del hecho de que en el texto hay una música implícita, no solo en lo que a pronunciación se refiere, sino al lado gráfico”<sup>20</sup>.

<sup>20</sup>«Я не придумываю, я думаю...», Частный Корреспондент, 19/09/2012  
[http://www.chaskor.ru/article/dmitrij\\_kurlyandskij\\_\\_ya\\_ne\\_pridumyvayu\\_ya\\_dumayu\\_29504](http://www.chaskor.ru/article/dmitrij_kurlyandskij__ya_ne_pridumyvayu_ya_dumayu_29504)

Дочь дочери дочерей дочери Пе  
 дото яблоко тобой откусив тю  
 сооблазня Адама горы дото тобою  
 любимая дочь дочерей Пе.

**Пе.**

мать мира и мир и дитя мира су  
 открой духа зерна глаз  
 открой берегов не обернута голова тю  
 открой лиственнице со престолов упавших тень  
 открой Ангелами поющих птиц  
 открой воздыхания в воздухе рассеянных ветров  
 низвоющих тебя призывающих тебя  
 любящих тебя  
 и в жизни желтое находящих тю.

**тю.**

Fig 1. Material para el percusionista. © 2011 (reproducido con la autorización del autor).

M1,3 Д о ч Д о ч е р ' и Д о ч е р ' е й Д о ч е р ' и П е ^  
 M2 [Дочь дочери дочерей дочери Пе]

M1,3 д о т о й а б л о к о т о б о й о т к у с ' и в т ' ю ^  
 M2 [дото яблоко тобой откусив тю]

M1,3 с о б л а з н ' а й а А д а м а г о р ы д о т о т о б о й ю ^  
 M2 [сооблазня Адама горы дото тобою]

M1,3 л ' у б ' и м а й а Д о ч Д о ч е р ' е й П е ^  
 M2 [любимая дочь дочерей Пе.]

Fig 2 Material 1,2 y 3 (se corresponde con la primera estrofa del poema). © 2011 (reproducido con la autorización del autor).

“Las cerilleras” (2013), escrita para soprano, mezzo, un conjunto instrumental, electrónica y velas (!), es otra obra en la que Kourliandski consigue partir de un objeto dado y que el material sonoro se organice a sí mismo. Las velas deben estar en una mesa adjunta a cada intérprete y el acto de encenderlas o apagarlas es una instrucción más contemplada en la partitura. La intensidad de las llamas influye sobre el avance de las partes. Los músicos acuerdan previamente el orden de entradas (y, por tanto, cuántas veces apagarán la llama y prenderán una cerilla de nuevo), salvo el piano, que detiene la ejecución cuando sopla su vela.

**“La existencia nos parece soportable como fenómeno estético, y el arte nos da ojos y manos, y sobre todo tranquilidad de conciencia para poder engendrar nosotros mismos ese fenómeno”<sup>21</sup>.**

La “muerte del autor”, según la entiende Barthes, era en su época una posibilidad puramente interpretativa. La “falacia intencional” de Beardsley apuntaba a que todo lo que quedaba del autor era el texto. Hasta entonces, se trataba de esbozar un recurso para la interpretación de un texto con independencia del papel del autor. Ahora bien, ¿qué pasa si el autor desaparece “motu proprio” nada más empezar la obra?

En su ensayo “El artista y la ciudad”, Eugenio Trías parece adelantarse a la realización de esas conjeturas interpretativas apuntando casi a una dimensión factual de este problema:

*[Sobre la repercusión de la muerte de Nietzsche en la opinión pública y su repercusión en filósofos más jóvenes] cabe entonces probar, como experimento, una hipótesis que seguramente resultase descabellada, pero que, en su misma exageración, permite arrojar alguna luz sobre el asunto.*

*A esa hipótesis se la podría llamar ‘paradoja de nuestra cultura’. Enunciaría la muy apocalíptica afirmación acerca de una relación inversamente proporcional entre el carácter público y reconocido del sujeto creador – pensador, artista – y la exigencia de calidad y verdad del objeto producido.*

<sup>21</sup> Nietzsche, Friedrich: *La gaya ciencia*. Colección: *Los grandes pensadores*, SARPE, 1984. Pág. 97.

*Podría añadirse a esta 'ley' un corolario que recogería y transcribiría el caso que nos ocupa. Su muy apocalíptico enunciado podría ser, más o menos, el siguiente: 'Sólo bajo la severa condición de la retirada de circulación del sujeto creador, sea en forma de locura, sea en forma de muerte, sea en forma de silencio, sea en forma de renegación o deserción (el caso protagonizado por Rimbaud) puede alcanzarse la transacción cumplida entre el carácter social y compartido del sujeto creador y la calidad y verdad del objeto producido'.*

*Tengo perfecta consciencia del carácter lacónico, expeditivo, si no decididamente demencial de esta ocurrencia engalanada bajo la forma de construcción teórica. Pero encierra quizás alguna semilla de verdad aprovechable para internarse en la espesa jungla de la cultura actual, con sus eternas aporías y divorcios entre lo privado y lo público, la élite cultivada y las masas manipuladas<sup>22</sup>.*

La pregunta es si en realidad estamos presenciando un cambio de paradigma. No podemos decir aún a qué se debe la "neutralización del autor" en Kourliandski<sup>23</sup>, quien reconoce que en música quizá haya una reciente tendencia a hacer hincapié en la autonomía del material sonoro. "Antes que la 'muerte del autor', es más bien 'la muerte del Ego del autor'"<sup>24</sup>.

El autor es una noción relativa y se halla *entre lo vivo y lo muerto* (recuérdese el texto de Romitelli en que se compara a un compositor ideal con un virus)<sup>25</sup>. La pregunta es si estas nuevas tendencias son parte del oleaje que viene y va o bien constituyen el germen de un nuevo horizonte en la creación sonora.

<sup>22</sup> Trías, Eugenio: *El artista y la ciudad*. Anagrama, 1976, p. 182-183.

<sup>23</sup> En el sentido de si responde a una necesidad personal o bien es por el peso específico de una circunstancia de nuestro tiempo.

<sup>24</sup> Entrevista personal del compositor con el autor del presente artículo, 5/02/2014.

<sup>25</sup> "Sin embargo, otros aceptan el desafío con el mundo o más bien con el gran show mediático y patrocinado que lo constituye y tratan de caminar sobre ese fino hilo de lana que separa lo banal de lo obtuso, el exceso de información del exceso de redundancia, la imposibilidad de comunicar de la facilidad de transmitir mensajes digeridos previamente. Yo me siento a veces como un virus demasiado aislado como para atacar un cuerpo fuerte y bien nutrido: como el virus que permanece quieto y soñando en el cuerpo que quisiera destruir, esperando tiempos mejores"

Romitelli, Fausto: *Il corpo elettrico, Viaggio nel suono* di Fausto Romitelli, Quaderni di cultura contemporanea n.4 dicembre 2003, '900 & oltre, 2003. Pág. 83.





Carlos Porras García es licenciado en la Facultad de Traducción e Interpretación por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Ha sido profesor en la Universidad Estatal de Moscú y ha participado en proyectos culturales y festivales literarios. Actualmente es profesor en la Universidad Estatal Rusa de Humanidades (Moscú). Ha impartido conferencias sobre música y literatura.