

REPETICIONES DIFERENTES: un acercamiento al papel de la repetición en la música de Nicolaus A. Huber (1ª parte)

Iñigo Giner Miranda

La idea de lo elemental impregna la música de Nicolaus A. Huber. Hay en ella un intento de encontrar la complejidad dentro del territorio de lo simple y de mostrar esta complejidad a través de los más variados medios al alcance del compositor.

La maestría con la que Huber desarrolla esta dualidad es lo que separa a su música de muchas otras músicas compuestas hoy en día. Aunque a veces su aparente sencillez parece rayar en la banalidad, es precisamente en esos mismos momentos en los que el cariz fundamental que posee se muestra de forma más abierta. En un panorama musical ciertamente sobresaturado fundamental no es un adjetivo que se use muy a menudo.

Esta cualidad de la música de Huber proviene en primer lugar de una preferencia por los gestos simples y elementales (“Creo que tengo una especial afinidad por lo elemental en sí”¹) y de su reticencia, compartida con su profesor Luigi Nono, a usar medios decorativos y/o superfluos (“No me atraen los galimatías lingüísticos o las ornamentaciones...”).

Puede parecer contradictorio que un compositor de las características mencionadas arriba haga un uso significativo de la repetición, ya que en un principio podríamos pensar en éste como el más gratuito de cuantos gestos musicales existen, el de presentar un fragmento musical dos veces. Mi propósito a lo largo de este ensayo es exponer el uso que Huber da a la repetición en varias de sus obras y considerar cómo moldea, o cómo es utilizado para moldear, el discurso de su música.

1 Reinhard Schulz, *The composer Nicolaus A. Huber*

Por la palabra discurso entiendo el aspecto microformal de cualquier música, esto es, las condiciones de posibilidad que la gobiernan y que unen (o separan) los diferentes elementos que en ella se presentan, entendidos siempre desde el punto de vista del detalle y lo específico, y no desde un punto de vista general, como es el que tomamos al discutir la macroforma. En muchas maneras creo que hablar de un nivel pre-formal, o de contexto musical puede ser aclaratorio, en cuanto a que el discurso es para mí el que “jerarquiza” los aspectos musicales, determina cuáles van a funcionar como determinantes y consecuentemente cuáles serán susceptibles de ser utilizados para crear la macroforma.

Analizaré principalmente tres obras de Huber: Darabukka y Beds & Brackets, para piano solo, y Doubles mit einem beweglichen Ton, para cuarteto de cuerda. La función de la repetición en estas tres piezas es muy diferente, al igual que su peso en el discurso musical.

La música, como fenómeno, está indisolublemente unida a la repetición, desde su aspecto más material (considerado desde la óptica de la física, las alturas no son sino una variación en el número de repeticiones de eventos por segundo) hasta la extensión de esta materialidad a formas más grandes, donde básicamente todas las creaciones musicales se apoyan en la repetición en mayor o menor medida. Se ha escrito que la repetición tiene un mayor peso en la música popular que en la culta, y en esta afirmación podemos leer una prueba de lo elemental del fenómeno (que no nos debe llevar a calificarlo como simple).

Si bien podemos utilizar el aspecto práctico como justificación, hasta cierto punto, de la presencia abrumadora de la repetición en la música popular (especialmente la de danza, ya que las necesidades coreográficas podían ser muy definitorias en tiempos antiguos, en danzas de tipo grupal) esto en sí no explica la importancia que ha tenido en el desarrollo de la música occidental.

A lo largo de la historia encontramos la repetición bajo nombres distintos y cumpliendo diferentes roles: desde los isorritmos medievales hasta el concepto de motivo desarrollado en el estilo clásico, y abarcando por ejemplo los procedimientos imitativos barrocos (podríamos citar aquí el canon, que en sí mismo no es nada más que una repetición ligeramente desfasada). La repetición aparece en niveles constructivos así como en otros más directamente perceptibles. De hecho, cada discurso musical define por sí mismo qué será considerado “lo mismo” y qué “diferente” dentro del contexto que propone la obra.

A pesar de todo esto, no ha sido hasta el siglo XX que la música occidental ha mostrado un interés más profundo en la repetición “real” (como intento de definición diremos que es aquella que no es definida por el contexto, sino que es absoluta). Especialmente en la segunda parte del siglo este interés cristalizó en la creación de movimientos o escuelas tales como los minimalistas americanos (Steve Reich, Terry Riley, La Monte Young...) o la escuela de Nueva York (con Feldman y Cage como sus representantes más importantes). Probablemente una reacción a las texturas sobresaturadas del serialismo, estos (y otros) movimientos centraron sus intentos en una economía de medios muy marcada y como resultado dotaron al detalle de un peso cada vez mayor en el discurso musical.²

Fue uno de estos músicos, John Cage, quien junto con otros músicos organizó el estreno mundial de una obra paradigmática en cuanto a la repetición se refiere, y una que cambiaría (en palabras del propio Cage) su percepción del mundo en muchas formas: Vexations, del compositor francés Erik Satie. La partitura de Vexations abarca poco más de una página y contiene un tema con dos armonizaciones (además de otra repetición del tema entre dichas armonizaciones). A pesar de ello, la obra puede durar hasta 21 horas, ya que

² Para un examen más profundo de estos desarrollos y su influencia en el discurso musical ver Alberto Bernal, “Principio Rothko”, en Espacio Sonoro N° 6

esta estructura en cuatro partes ha de ser repetida 840 veces. Cage describió sus impresiones en una carta al escritor holandés Berlef:

En septiembre de 1963 teníamos diez pianistas que tocaban Vexations a relevos, incluyéndome a mí mismo y a un crítico que pensaba que podía tocar la obra y quería formar parte del acto. No me acuerdo de su nombre. Era muy amable, pero cometía más errores que el resto. Viola Farber, la bailarina, tocó los primeros veinte minutos. Mientras tocaba alguien estaba sentado a su izquierda, preparado para deslizarse al centro y seguir con la obra de forma que no hubiera ningún hueco en la interpretación.

El efecto de este constante sonar era algo extraordinario. En principio uno podría pensar que no había necesidad de someterse a una experiencia de esas características, puesto que si oyes algo, digamos diez veces, ¿por qué habrías de escucharlo más? Pero lo curioso es que nunca era lo mismo. Los músicos siempre diferían ligeramente con sus versiones, sus puntos fuertes no eran los mismos. Algo se puso en marcha que me sorprendió y me cambió. No era el mismo que era antes de la actuación. El mundo parecía haber cambiado. No sé muy bien cómo expresarlo. Hubo un momento de iluminación para todos nosotros, cada uno a su tiempo. La gente decía “¡oh!”, cuando de repente se daban cuenta de lo que estaba sucediendo.

No había notado que Andy (Warhol) estaba allí. Pero incluso si no hubiera estado, no me sorprende que su trabajo siguiera las mismas líneas. Los artistas se inspiran en otras cosas, pero principalmente en lo que está en el aire o en sí mismos. Andy ha luchado junto a la repetición para demostrarnos que la repetición no existe realmente, que todo lo que miramos es digno de nuestra atención. Esta ha sido la dirección más importante del siglo veinte, me parece.

Este es un texto muy revelador, ya que plantea una cuestión que es fundamental para el concepto de la repetición en la música de la manera en la que el siglo veinte la desarrollaría: cuestiona la propia posibilidad de su existencia.

Como razonaré durante todo el ensayo, las condiciones para la existencia de repetición literal en la música están íntimamente ligadas al contexto que la música crea para sí misma (el discurso previamente nombrado). Si tomamos cualquier trabajo del siglo XVIII o XIX, que se caracterizan por su uso de un discurso armónico tonal y una linealidad muy marcada, como, por ejemplo, el principio de la sonata en La mayor de W. A. Mozart, y consideramos la primera frase,



podríamos sentirnos tentados a hablar de repetición literal o exacta, al menos todo lo exacta que una repetición puede ser (recordando la paradoja que Deleuze atribuye a la repetición, ésta siempre ha de ser definida por la diferencia que produce en el espíritu que la observa)³. Sus componentes mantienen sus funciones en el discurso armónico, y como tal se mantienen inalterados la segunda vez que aparecen, y además, si bien son diferentes, dicha diferencia nace de nuestra percepción (en cuanto a que entendemos que uno es una repetición), y no de la partitura⁴. En este contexto existe ciertamente una repetición literal. En la misma categoría podríamos incluir las

3 Gilles Deleuze, *Difference et repetition*, Continuum, 2004

4 Por supuesto sería también posible realizar una escucha de la primera frase de las variaciones prestando atención al detalle y a las diferencias en la ejecución, pero esto no es lo que se desprende de la construcción musical: afortunadamente para la música (o para nosotros) la música sólo puede apuntar a ciertos tipos de escucha, no forzarlos sobre el oyente.

repeticiones de exposiciones de Sonatas, minuetos, movimientos de suites, y demás.

Por otro lado, y centrándonos ahora más en el nivel discursivo y alejándonos del macroformal, encontramos que la repetición se procura evitar en la medida de lo posible, al menos en la teoría de la práctica musical actual: todo músico bien instruido sabe que ha de extraer cuanta diferencia musical como le sea posible cuando se encuentre con una repetición literal; así, un buen pianista siguiendo los estándares actuales, al tocar este fragmento de la Danza de Puck



de Debussy introduciría, además de las diferencias inevitables que resultan de su condición humana, un grado más reconocible de diferencia que permita a la música seguir fluyendo, ya sea un ligero cambio dinámico o de color, o un patrón de articulación mínimamente variado. La repetición parece distorsionar la ilusión de continuidad, y el sistema “necesita” del algún modo subyugar este fenómeno de la repetición. Es interesante apreciar que Debussy, un compositor bastante prolífico en el tipo de repeticiones presentado en el ejemplo, había empezado ya a difuminar y distorsionar la funcionalidad y continuidad del sistema tonal, introduciendo en su música una cierta idea de fragmentación, a la cual sin duda este uso de la repetición contribuyó.

Con la aparición de la armonía no tonal (y por ello no funcional), la posibilidad de pensar y construir diferentes contextos musicales empezó a tomar forma. Como ya mencioné previamente, el uso de materiales mucho más reducidos (como por ejemplo en las escuelas ya mencionadas, pero también en piezas como Quatro Pezzi de Scelsi, o los trabajos de juventud de Louis Andriessen) fue una de las posibilidades exploradas. En este contexto histórico podemos situar la primera de las obras que trataremos, Darabukka.

La repetición del elemento

Darabukka es una obra para piano solo compuesta por Huber en 1976. Su título, el nombre de un tambor en forma de vasija muy popular en países árabes, parece delatar el carácter extremadamente percusivo de la pieza. Se trata de hecho de una de las primeras Rhythmuskompositionen (o composiciones de ritmo, un término que Huber acuñó para referirse a una técnica compositiva propia), y en ella el piano es tratado como un instrumento de percusión durante la mayor parte de la obra⁵.

El papel asignado a la repetición en esta obra es, se podría argumentar en un principio, algo secundario. Parece resultar de una restricción particularmente severa del material, más que ser un fin en sí misma. Esta limitación impuesta por el compositor crea, sin embargo, un contexto en el que es posible para nosotros discutir la repetición del elemento y sus consecuencias para la obra. Al contrario que los ejemplos que presenté previamente, donde la repetición se aplicaba a unidades cerradas y completas en sí mismas (ya fueran estructuras de 2 u 8 compases), es la repetición del elemento, del bloque constructivo, la que prima en Darabukka (aunque también hay ejemplos de repetición a otros niveles).

⁵ La composición de ritmo es una técnica que Huber desarrolló en los setenta, y cuya característica fundamental es que somete todos los parámetros al ritmo, subyugando a la tradicionalmente hegemónica altura.

REPETICIONES DIFERENTES: Un acercamiento al papel de la repetición en la música de Nicolaus A. Huber (1ª parte)
Iñigo Giner Miranda

La obra gira alrededor de una nota, el Do sostenido central del piano, con algunas otras notas que aparecen más esporádicamente y sólo en determinadas circunstancias. A diferencia de piezas como Quatro Pezzi, donde las alturas se tratan de manera relativa, esto es, se utilizan en diferentes registros, en Darabukka el Do sostenido central es un absoluto. No se toca otro Do sostenido en toda la obra (excepto en una pequeña sección que hace las veces de paréntesis formal), lo que tiene implicaciones muy importantes para el desarrollo de la obra, ya que esta nota se convierte en una suerte de objeto sonoro, de material tonal escultórico, por así decirlo. La pregunta que apremia es entonces, a dónde lleva esta restricción. Se ha discutido ampliamente cómo la restricción del tipo presente en obras como Quatro Pezzi formaba parte de un movimiento que pretendía adentrarse en el mundo interno del sonido, una dirección que otros compositores también siguieron, si bien con medios diferentes (por ejemplo los espectralistas), pero es difícil creer que este sea el propósito de Huber, puesto el piano es uno de los instrumentos más pobres desde el punto de vista del timbre. Aunque Huber explorará también las regiones más “internas” del sonido pianístico, hay aquí un movimiento hacia otras dimensiones musicales. Para ejemplificar todo esto tomemos unos fragmentos de la partitura:

The image displays three musical excerpts from the score of 'Darabukka' by Nicolaus A. Huber. Excerpt A shows a piano part with a tempo marking of quarter note = 60. The music features a central C4 note (middle C) with various dynamics including *fff*, *p*, *mp*, and *mf*. Excerpt B shows a piano part with dynamics ranging from *mp* to *fff*, featuring a melodic line with some chromaticism. Excerpt C shows a piano part with a tempo marking of *sempre fff* and includes fingering numbers (1-4) and articulation marks like accents and slurs.

El propio Huber, en su explicación de la obra, habla de tres tipos diferentes de texturas que ocurren a lo largo de Darabukka, y añade que siempre aparecen como entidades individuales y nunca se solapan (describe Darabukka como un Hoquetus de estas tres texturas). 6

La primera textura, A en el ejemplo, es sin duda la más “clásica”, en cuanto a que presenta no sólo el Do sostenido, sino otras seis notas sacadas de las series armónica y subarmónica del Do sostenido, y comprimidas en las octavas superior e inferior, respectivamente. El do sostenido se repite en esta sección, con dinámicas y duraciones variadas, y acompañado por algunas de estas notas, a veces en forma de acorde, a veces como un contrapunto. Aunque el material es muy reducido, el fraseo está determinado por los motivos rítmicos, y como resultado el discurso es bastante lineal, si bien con unos materiales mucho más limitados que normalmente. Huber se refiere a esta textura en sus bocetos como un “movimiento hacia el exterior”.

La textura número dos, B en el ejemplo, presenta lo que Huber llama el “movimiento hacia el interior”. Es fácil ver (oír) por qué. Esta textura está caracterizada por el uso de las resonancias simpáticas, extraídas de todas las cuerdas graves que tienen el Do sostenido central como uno de sus armónicos. Así como hemos apuntado que el primer tipo se movía de una manera lineal, esta segunda textura es esencialmente fragmentaria, formada por “bloques” de música desencadenados a su vez por impulsos en *f* y *ff* de los que las diferentes resonancias van apareciendo. Estas resonancias desaparecen entonces siguiendo patrones rítmicos que son esencialmente idénticos a los utilizados en A, pero aunque el material esté tan cercano (después de todo sigue siendo un Do sostenido y patrones rítmicos bastante similares) el contexto ha cambiado radicalmente. El movimiento del discurso se ha “torcido”, ha tomado un camino oblicuo, esto es, ha cambiado su dirección de “adelante” a “hacia adentro”. Si dibujáramos el discurso del tiempo en la textura A como

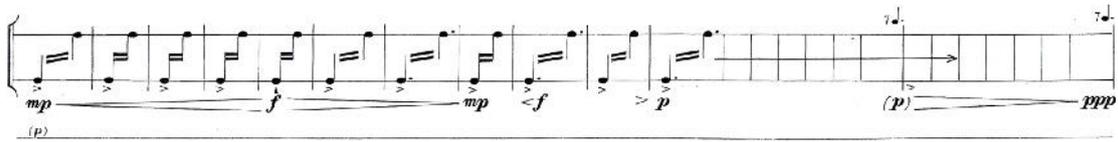
6 Nicolaus A. Huber, *Durchleuchtungen, Darabukka: ein Versuch über Bedeutung*, Breitkopf & Härtel, 2000

una línea avanzando hacia la derecha (la forma más clásica de representar una línea temporal) deberíamos referirnos a B como una línea que se mueve de manera oblicua hacia un punto de fuga. El peso de los materiales en el discurso ha sido alterado radicalmente, y con él el discurso. El mundo interior del sonido de este Do sostenido (del piano, en fin) se convierte en la característica más fundamental de esta textura. Esto, a su vez, tiñe el carácter temporal de B, que difiere radicalmente de A incluso si los materiales son casi los mismos, porque se presentan desde una perspectiva diferente, y en esta nueva textura lo que era predominante en A (los patrones rítmicos) se convierte en secundario, tras el aspecto tímbrico. Es interesante prestar atención al hecho de que los patrones de A son prácticamente reutilizados en B, pero por la percepción y los diferentes parámetros a los que se aplican esta transferencia no se percibe como tal sino como un cambio substancial.

Huber define el tercer tipo, C, como una textura de tipo virtuoso que presenta a su vez un tratamiento de la técnica pianística igualmente virtuoso. En C, al igual que en B, sólo se hace uso del Do sostenido, pero aquí nuevamente hay un movimiento más continuo, caracterizado por un flujo relativamente denso de corcheas o semicorcheas. Muchas veces además este flujo es regular por lo que aparece, encima de la repetición del Do sostenido, la repetición de la duración, que a lugar al fenómeno del pulso (muy presente en la música de Huber y sin duda relacionado con la idea de lo elemental que discutimos al principio) y a una restricción de los materiales todavía mayor. Esta restricción se equilibra con la inclusión de otro aspecto en el discurso musical, el gesto del pianista. En estos flujos perfectamente regulares las digitaciones y por ello los modos de ataque (es decir, si las teclas se tocan con un movimiento del dedo o de la mano o implican todo el antebrazo) varían, y parecen tomar el rol de organizar el fraseo musical, creando una capa en cierto modo independiente del resultado musical y de hecho contradiciéndolo (la diferencia que genera lo mismo). Lo corpóreo de la técnica pianística se ha convertido en el parámetro más significativo musicalmente. Esto, para mí, es otro movimiento hacia el

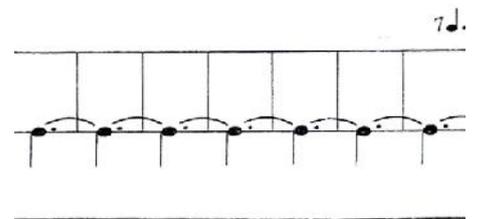
afuera, esta vez más amplio, un movimiento hacia la inclusión del músico y su presencia física en la pieza y el discurso musical.

Y a la vez C resulta también en un acercamiento más profundo hacia el mundo interno del sonido pianístico, como se puede observar en ejemplos como el siguiente:



Podemos ver aquí cómo la digitación se “congela”, al igual que la altura y las duraciones, y entra el pedal, factores todos ellos que vuelven a alterar la jerarquía de los elementos de la textura una vez más. Con prácticamente todos los elementos estáticos, la dinámica parece llevar aquí el peso del discurso. Pero, debido al uso del pedal, la evolución dinámica no es en absoluto clara, ya que todos los momentos se mezclan con los circundantes, y una nueva posibilidad perceptiva se abre, a saber, la del espectro del sonido pianístico. La repetición continua en la superficie musical permite a la atención divagar hacia el espectro constantemente cambiante, variado por la acción conjunta del pedal y del modo de ataque. El rit. que sigue potencia el efecto ya que reduce el número de ataques por segundo y posibilita al oyente el seguir el desarrollo del espectro.

En este contexto, cuando llegamos al final del rit., la nota tenida que aparece tiene un significado completamente nuevo: por la peculiaridad del material, la estructuración del mismo y las posibilidades de concentración en el detalle que la conjunción de ambos ofrecen, podemos percibir esta nota como un evento de increíble complejidad, esto es, la envolvente del sonido del piano. Aquí, la envolvente se convierte casi en una composición electrónica, y un evento que se considera como estático bajo otras circunstancias adquiere características de un proceso



extremadamente intrincado y dinámico. En vez de trabajar en el mundo sonoro en sí, Huber reordena los elementos del discurso musical y los focaliza para mostrar la riqueza tímbrica de un instrumento que habitualmente se considera tímbricamente pobre.

El trabajo que hay en Darabukka es, pues, un trabajo de resignificación. A través del uso de materiales restringidos Huber se concentra en la creación de diferentes contextos y diferentes posibilidades de escucha que giran en torno a este omnipresente Do sostenido, que resignifican este (aparentemente) único impulso. Uno de los conceptos que Huber maneja en su propio análisis de la pieza y que parece ser de vital importancia para él es el del Prim. El término forma parte de la teoría musical de los siglos XIV/XV y había sido sacado a la luz por el teórico austríaco Hermann Pfrogner (1911/1988). Se utiliza para designar una nota en la que varias voces convergen a causa de un cruce de voces, como en el ejemplo siguiente:



Este nombre, pues, designaba esencialmente un intervalo formado con diferentes ocurrencias del mismo (o prácticamente el mismo) sonido, con un significado diferente⁷ (entendiendo por significado aquí la función de dichos sonidos en el discurso). Es interesante apuntar que el término unisono se refiere a esencialmente el mismo evento, si bien lo presenta desde el punto de vista opuesto, esto es, conectando dos entidades, en principio separadas, por medio de la altura (o del ritmo en un unísono rítmico).

7 Nicolaus A. Huber *Durchleuchtungen, Darabukka: Ein Versuch über Bedeutung*, Breitkopf & Härtel, 2000

Es innegable que la idea del Prim preside el mundo de Darabukka. En la obra, la repetición actúa como la fuerza que une todos los contextos, y así el Do sostenido se abre a diferentes roles, cumple diversas funciones dependiendo de la posición que ocupa en el discurso. El objetivo de la pieza es, en mi opinión, la extracción de la multiplicidad a partir de lo simple, la creación de mundos (dimensiones) diferentes, inconexos, de una significación musical distinta, sin gran relación entre ellos, y hacer del Do sostenido un centro, un eje que los conecte. Este contexto cuestiona la idea de la repetición (¿Do sostenido=Do sostenido?), pero va más allá, cuestiona la idea de identidad (¿qué es Do sostenido?), relativiza el material musical y torna la atención al ‘sistema de elementos’, y la ‘red oculta que determina la manera en que se encuentran’⁸. La repetición es, en esta pieza, imposible.

Esta obra puede ser vista hoy en día como representativa de un período inicial de la música de Huber, en el que podríamos situar obras como “Informationen über die Töne E-F”, su primer cuarteto de cuerda, y una pieza con un título tan significativo como “dasselbe ist nicht dasselbe” (lo mismo no es lo mismo) para caja con bordones, relacionada en muchos niveles con Darabukka. Todas estas piezas comparten la restricción relativamente severa de sus materiales (menor en el cuarteto de cuerda) pero, a diferencia de otras piezas que hacen uso de estos materiales restrictivos, Huber usa esta restricción para proponer cuestiones del contexto musical, dirige su esfuerzo compositivo hacia las líneas invisibles que unen los eventos musicales. Este trabajo comienza a tomar forma en una obra como Darabukka, donde la reducción del material se utiliza para explorar aspectos de la música que no habían sido previamente expuestos tan claramente, pero que, al contrario que otros ejemplos del período, no tiene que ver con el timbre sino con el propio discurso musical.

Huber afirmó en su momento que la creación de material no era suficiente para un compositor, y esta afirmación es hoy en día igualmente válida. Desde el

8 Michel Foucault, *Las palabras y las cosas (Les mots et les choses)*

alejamiento de la tonalidad al principio del siglo pasado se ha desarrollado una especie de histeria por sobreestructurar el material esperando que ello, en sí mismo, pueda substituir a la falta de tonalidad. La teoría analítica no se centraba en cuestiones de contexto musical, fraseo, o simplemente cualquier aspecto que no fueran la altura y la duración (y ocasionalmente el timbre).

Este contexto desvela la importancia de la afirmación de Huber y del tipo de trabajo desarrollado en Darabukka, y esta es la razón de que su música se encontrara en un espacio aislado dentro del mundo de la música contemporánea. Incluso a día de hoy la música de Huber se cuenta entre las más poderosamente individuales (lo cual en sí mismo no es necesaria garantía de su valía, por otro lado). Incluso su trabajo con las composiciones de ritmo, y el sistema que las sustenta, al subyugar la altura al ritmo, representan un movimiento de alejamiento del estándar europeo que trata la altura como el parámetro central, con o sin tonalidad. Esta resignificación de los elementos musicales es lo que hace que aunque su música sea moderna a todas luces, de algún modo nos resulte extrañamente familiar.