

## Música y realidad IV

### Lo cotidiano

*La utilización de lo cotidiano como elemento conformador del arte ha sido una de las características principales de las vanguardias del siglo XX, constituyéndose así en un medio de relacionar arte y vida, arte y realidad. En la música, esto acaeció de una manera un tanto más tímida en aquel tiempo (años diez y veinte), con decididos impulsos en los años sesenta y de manera extendida sólo en las últimas dos décadas. En el artículo que traducimos en esta ocasión, Gisela Nauck -musicóloga con una trayectoria de gran sensibilidad e implicación hacia manifestaciones alternativas y transgresoras de la música, como demuestran el gran número de textos publicados al respecto o su actividad al frente de la revista "Positionen"-, realiza una retrospectiva de esta temática, desde aquellos discontinuos inicios hasta la actualidad, examinando con rigor crítico y reflexivo las diferentes cuestiones estéticas que han surgido de tal cambio de paradigma.*

*Alberto C. Bernal (selección de textos y traducción)*

### Apariciones anteriores

- [Música y realidad I - La reproducción de la realidad en música](#)  
[La reproducción de la realidad en música \(Alberto C. Bernal\)](#)  
[Las cuadraturas \(Peter Ablinger\)](#)
- [Música y realidad II - El mundo otra vez más](#)  
[Realidad de la conciencia y realidad para la conciencia \(Mathias Spahlinger\)](#)
- [Música y realidad III - Arte y presente político; presente político y arte](#)  
[Arte y política tras el 11 de septiembre \(Bob Ostertag\)](#)  
[La creación, hoy \(Alberto C. Bernal\)](#)

\*\*\*\*\*

## Vida Realidad Cotidianidad<sup>1</sup>

### Reflexiones y retrospectiva sobre una problemática cada vez más actual

Gisela Nauck

[\(Artículo aparecido en el número 76 de la revista \*Positionen\*, dedicado monográficamente a "lo cotidiano" \[Alltag\]. Mühlenbeck Agosto 2008\)](#)

Antaño era costumbre, según aseguró John Cage en una conversación con Stanley Kaufmann en 1966 (!), “concebir el arte como algo mejor organizado que la vida, algo hacia donde se podía huir de la vida. El cambio que se ha producido durante este siglo ha llevado al arte a una situación en la que ya no supone ninguna huida, sino más bien una introducción en la vida.[...] Lo que está sucediendo en este siglo, se acepte o no, es que el abismo entre arte y vida se está haciendo cada vez más pequeño”.<sup>2</sup> En aquel momento, lo anterior suponía una atrevida afirmación, legitimada en Europa occidental por el espíritu de los postseriales años sesenta; una década que se destaca por una ruptura sin parangón en la Historia de la música, la cual hizo temblar los cimientos de la concepción occidental de la música, al tiempo que posibilitó la explosión del potencial innovativo de la música contemporánea. En los años sesenta, la música tendió puentes definitivos hacia la cotidianidad, hacia la vida, hacia la realidad -con los precursores de los años diez y veinte: la electrónica y la electroacústica posibilitaron el nacimiento de la música concreta y el arte sonoro y dio comienzo una ampliación del mundo sonoro instrumental o vocal hacia el mundo de los ruidos como nunca se había producido en la Historia de la música. “La música se está pasando de rosca por todas partes”<sup>3</sup>, constataba lacónicamente Dieter Schnebel el 10 de Julio de 1967 en la conferencia que precedía al concierto *Neue Musik III* en Munich; con ello se refería también a la manifiesta extensión de lo acústico hacia el ámbito de lo óptico: música visual.<sup>4</sup> Mentalmente, tal ruptura ya se había producido treinta años antes -la segunda guerra mundial, en tanto desastre para la humanidad, también lo fue para el desarrollo del arte-. En el marco de un encuentro de la sociedad artística de Seattle en 1937 (!), publicado en Estados Unidos en 1958 (!), invocaba John Cage el futuro de la música: “Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating. The sound of a truck at fifty miles per hour. Static between the stations. Rain. We want to capture and control this sounds. To use them not as sound effects but as musical instruments”.<sup>5</sup>

En lo que atañe a la parte musical de aquel viraje de la música hacia la vida apostrofada en 1966 por Cage, su visión se ha constatado con una sorprendente

anticipación, tal y como demuestra la práctica compositiva de hoy en día. Aquel puente tendido hacia la vida ha dejado numerosas huellas en la música, extendiéndose hasta la formación de nuevas formas y situaciones de ejecución y claros cambios en la manera de escuchar. "La música es una aventura para las personas", decía Hans-Joachim Hespos en 1985. "El acto de la escucha ofrece, cuando se termina, una siempre nueva y distinta posibilidad de afrontar la existencia y el desarrollo"<sup>6</sup>. Esto es lo contrario de la huida, una posición como ésta sería impensable sin una concepción integradora de arte y vida. No obstante, si tal relación es entendida de una manera más amplia, extendida hacia el funcionamiento de la música en la sociedad, sería entonces utópico pensar que hoy en día la música contemporánea pueda ser "una introducción en la vida". En lo que atañe a su recepción, la concepción de la música como huida sigue estando aún más presente, siendo precisamente en este punto donde se originan los problemas de la música contemporánea con su público.

El cambio que caracteriza los siglos XX y XXI está, empero, relacionado con conceptos ajenos al arte, tales como vida, realidad, sociedad y cotidianidad; todos ellos tienen algo en común: designan un mundo ubicado fuera del dispositivo del arte (o, respectivamente, de la música) y son usados a menudo como sinónimos. Una de las causas es, a buen seguro, que en inglés (ya sea británico o americano) no existe el concepto de "cotidianidad" en su sentido más amplio de lo cotidiano: de lo profano, lo habitual, lo asiduo; cotidianidad, como *weekday*, designa el día laborable (en contraposición al día festivo), o bien, como *daily routine*, el día a día. En el fondo -en lengua alemana-, ambas connotaciones son conceptos relacionados entre sí de manera jerárquica, y significan cosas diferentes. De esta manera, lo cotidiano es, por una parte, un ámbito de la vida que, a su vez, constituye un fragmento de la realidad. Por otra parte, la utilización que se ha hecho del concepto de "vida" en el contexto de la vanguardia asume también un componente político y social, mientras que, si bien no se puede decir que lo cotidiano sea un concepto apolítico, sí apunta más hacia un contexto un tanto más subjetivo o cultural, concretamente la cultura de lo cotidiano: la vida percibida como cotidianidad. Si bien el arte y lo cotidiano han sido durante siglos ámbitos excluyentes, polos opuestos, durante el siglo XX pueden constatarse una multitud de cambios, hasta el punto de que hoy en día esta productiva alianza ha adquirido una nueva cualidad. Una cualidad, tras la que parece que se materializa el objetivo de compositores, intérpretes y programadores de abandonar la torre de marfil de la música contemporánea.

### **Cotidianidad en lugar de vida**

"No solamente se trata de observaciones respecto a la producción artística o sus eventos, sino de observaciones realizadas directamente en lo cotidiano, que son mucho más fuertes que el resto. Hoy en día ya no se vende ningún zapato sin que no sea escenificado el espacio. Los establecimientos comerciales son, en realidad, casi teatros -visítense, por ejemplo, la boutique de Boss en Hackescher Markt<sup>7</sup>-. Se trata de un espacio artístico. Comercio y diseño se muestran tan vinculados, que es inevitable hacerse la pregunta: ¿Cuál es en realidad la función del arte y qué consecuencias tiene esto para la práctica de ejecución y programación de la música contemporánea? Creo que, en este sentido, se ha producido un enorme adiestramiento en el gusto del público, el cuál, sobre todo si vive en la gran ciudad, espera y demanda hoy en día mucho más de lo escénico y decorativo".<sup>8</sup> Thomas Bruns, director artístico del *Kammersensemble Neue Musik Berlin*, denomina así un incremento sustancial en la alianza productiva de música y vida con respecto a los años sesenta. Si en aquel tiempo era aún la composición, la obra -con salidas esporádicas hacia intérprete y espectador-, aquello que se constituía como punto central de la nueva simbiosis de música y vida, desde los años ochenta tal función ha sido claramente desplazada hacia la "cultura del espectáculo" [Veranstaltungskultur]. La práctica de ejecución concertante ha sido extendida crecientemente hacia formas de espectáculo que parten de lugares y situaciones cotidianas, de la escucha y sus condicionantes culturales; una cultura del espectáculo en la que *la vivencia como cualidad empírica y cognitiva* está en el centro de muchas programaciones<sup>9</sup> -no sólo en las del *KNM Berlin*-.

La formación del repertorio ahora significa también un desarrollo de nuevas formas de presentación, especialmente para la música del siglo XXI, algo en lo que tiene mucho que ver el cambio generacional de sus protagonistas. Un ejemplo clásico de ello es el evento *HouseMusik für Wohnungen, Büros & Läden* [música familiar<sup>10</sup> para viviendas, despachos y tiendas], que tiene lugar en la plaza Kollwitz del barrio berlinés de Prenzlauer Berg. Implantado dentro de un lugar de animada cultura de barrio, ha conseguido constituirse en un nuevo tipo de espectáculo, en el que la variedad de la música actual, la sociabilidad de la cultura de clubs y la intensa escucha que demandan los pequeños espacios se entremezclan en uno de los formatos que mejor funcionan en cuanto a acontecimiento se refiere. El núcleo está constituido por música contemporánea de gran nivel interpretativo, nuevas formas de improvisación y arte sonoro. El entorno cotidiano transforma tanto la interpretación como la escucha, siendo ambos intensificados. Ya que tanto viviendas, como tiendas o despachos, son, en cuanto a lugar de ejecución, más pequeños que las habituales salas de concierto y los músicos se integran con la gente, el contacto con el público se hace "más humano", tal y como la violista Kirsten-Maria Pientka y otros músicos del *KNM* relatan. Además, cuando la música contemporánea llena el espacio

acústico de las esferas privadas de viviendas, enotecas y librerías de segunda mano, adquiere ella misma un aura distinta, otro tipo de intensidad.

En lo que respecta a la relación con el público y con espacios cotidianos, han ido surgiendo una gran cantidad de formas de espectáculo, combinando con frecuencia los ámbitos de lo instalativo y lo concertante, si bien completamente distintas en lo que respecta a su “escenificación”. En la mayoría de los casos, se trata de acontecimientos temporales, únicos e irrepetibles, algo que -de la misma manera que su irreproductibilidad-, constituye una cualidad especial en su recepción en la actual era mediática. Para poder experimentar la música de manera adecuada, es necesario “haber estado ahí”. Un papel pionero en este contexto lo jugaron los compositores e intérpretes en torno a Gerhard Stäbler, con sus conceptos de la *Aktive Musik*, desde los años ochenta, y *Landmarks*, desde los noventa. Un punto de partida esencial para ello era la entonces incipiente “recultivación” de la Cuenca del Ruhr<sup>11</sup>, con sus minas abandonadas y despobladas zonas industriales. Igualmente transgresor fue el colectivo de compositores e intérpretes en torno a Daniel Ott -que desde 1988 organiza en Suiza los festivales *Neue Musik Rümelingen*, que tienen lugar en los paisajes acústicos alrededor de la localidad de Rümelingen-<sup>12</sup> o el Ensemble *Zwischentöne* -fundado en 1989 por Peter Ablinger y hoy en día dirigido por Bill Dietz<sup>13</sup>-. Desde los años 90, compositores como Daniel Ott, Peter Ablinger, Annette Schläunz, Johannes Wallmann, Manos Tsangaris, Georg Klein, Kirsten Reese y muchos otros, perseveran en una línea de trabajo compositivo relacionada estrechamente con lugares cotidianos y “situaciones encontradas”. Mencionemos a modo de ejemplo la *Stadtoper Graz*<sup>1415</sup> de Peter Ablinger, a la que seguirá en 2009 la ópera en siete partes *Landschaftoper* [“ópera paisajística”] en Ulrichsberg (Austria) y alrededores, comenzada ya con una plantación de árboles en abril de 2008. Es, no obstante, de gran importancia, que haya organizadores que posibiliten este tipo de eventos. También existen precursores de esto último desde finales de los sesenta, aunque muy escasos. Piénsese por ejemplo en la obra *Musicircus* de Cage (1967)<sup>16</sup>, los experimentos músico-sociales de la *Scratch Orchestra* de Londres en espacios públicos (desde 1969)<sup>17 18</sup> o el concepto de Dieter Schnebel, *Gehörgänge* (1972)<sup>19</sup>. Todas las diferentes propuestas estéticas y musicales que tratan de relacionar música y vida tiene algo en común: el abandono del sistema autónomo de la música. Si bien desplazado en el tiempo, ocurre algo parecido a lo que Michael Lingner constató para las artes plásticas: en el proceso de autonomización de la música, ésta, en el punto culminante de la modernidad -en la música, a finales de los cincuenta-, ha llegado a un fin, de manera que “ya no puede seguir viendo su única finalidad en su propio sistema de reglas o en sí misma, necesitando mucho más de finalidades externas y heterónomas de las que puedan ganarse razones para su pervivencia y desarrollo ulterior”<sup>20</sup>. Es necesario añadir, que no se trata

con esto de una disolución de la práctica de conciertos, sino de establecer desarrollos paralelos.

En el puente tendido de la música hacia lo cotidiano, la relación de la música con la vida adquiere una nueva cualidad. En el centro de la composición -o de la cultura de espectáculos- subyace ahora la vivencia, la experiencia o mejor, tal y como Sabine Sanio desarrolló en su trabajo sobre John Cage y Helmut Heissenbüttel: yace el “comportamiento estético”, la “capacidad del individuo para la percepción, la contemplación y la cognición”<sup>21</sup>. A partir de una idea de configuración compositiva que integre elementos de la vida o de la cotidianidad acústica y que demande un comportamiento activo del espectador, surge una estrategia empírica de música, espacio social (no sólo el espacio abstracto) y escucha. Y hay algo que también se transforma: en su inclinación hacia lo cotidiano, la música abre también un sentido artístico de la realidad, dotado de un enfoque más preciso, que se adhiere a la práctica vivencial y permita que ésta impregne el arte de múltiples maneras. “Prefiero una especie de riesgo calculado”, opinaba Hans-Joachim Hespos, “a que alguien diga que algo funciona en este planeta. Picasso decía: ‘¡crea realidad!’ Nosotros creamos realidad. Esto esta-ahí, esto es-así, nada más. Ni bien, ni mal, ni de ninguna otra manera. Se trata quizá de una realidad de intensidad”<sup>22</sup>. En el caso de Hespos, se trata de personas concretas, formas de espectáculo o costumbres sociales, aquello que “ocupa” su música musicalmente. En compositores como Carola Bauckholt o Michael Maierhof son tostadoras, molinillos de café, huevos friéndose, *tupperwares* u objetos encontrados de tiendas de bricolaje o droguerías, con todas sus asociaciones reales e ideales, aquello que se convierte en material musical, arte sonoro, improvisación experimental o elementos conformadores y controladores de los procesos sonoros de un entorno electroacústico. La proyección en lo cotidiano, tal y como han mostrado las últimas dos décadas, se ha convertido en un nuevo desafío para la música.

### ... abrir la ventana...

La fascinación por la vida, la realidad y lo cotidiano, como punto de referencia y fuente de inspiración para la música, adquirió relevancia artística con los movimientos de vanguardia del siglo XX. Movimientos artísticos como el futurismo, el dadaísmo o la *Bauhaus*, la vanguardia americana e inglesa, el *fluxus*, la vanguardia postserial y el arte sonoro o actualmente la figura del *composer-performer*... todos ellos han tendido puentes hacia la vida y lo cotidiano; sin estas fuentes de inspiración, tales movimientos artísticos serían impensables. Algo ciertamente claro es que no fueron Arnold Schönberg o Anton Webern aquellos que estaban interesados en tender puentes hacia la vida, sino

Charles Ives, Erik Satie, Hanns Eisler o Stefan Wolpe; no tanto Pierre Boulez, Iannis Xenakis o Helmut Lachenmann, que aún siguen edificando sobre el sistema de la música contemporánea, sino Dieter Schnebel, Mauricio Kagel, Cornelius Cardew, Christian Wolff, Hans-Joachim Hespos y -sobre todo, y con consecuencias duraderas para el desarrollo de las vanguardias internacionales-: John Cage. Ya sólo tras los nombres aquí citados se esconden distintos planteamientos y motivaciones en la relación de música y vida. A continuación, nos adentraremos de manera más precisa en dirección a dos posiciones polarmente opuestas, que muestran la amplitud de la problemática que estamos discutiendo. Es interesante observar cómo ambas utilizan la misma metáfora.

### **Eisler, Cage, Wolff**

“Cuando, al componer, abrís la ventana”, aseguraba Hanns Eisler en 1927 a los jóvenes compositores, “recordáis así que el ruido de la calle no es algo que se cree por sí mismo, sino por las personas. Tratad de absteneros durante un tiempo de pomposos sinfonismos, estridente música de cámara y lírica sesuda. Escoged textos y temáticas que les lleguen a tantos como sea posible”<sup>23</sup>. La otra posición es aquella mantenida por John Cage, más extendida: el hecho de que los ruidos de lo cotidiano, del entorno, no ya sólo pueden ser un componente musical, sino que son ya de por sí música. Uno de los testigos de la primera ejecución alemana de *4'33"* en el edificio de la WDR en Colonia el 29 de agosto de 1952, Manfred Niehaus, la resumía con las siguientes palabras: “Cage nos dice que debemos abrir la ventana y escuchar la gran variedad de sonidos que asoman hacia adentro”<sup>24</sup>. En una conversación con Niksa Gligo, opinaba Cage en 1972 sobre *4'33"*: “En realidad trataba de demostrar con ello que la música existe aunque no se la interprete”<sup>25</sup>.

En todas las diferentes posturas estéticas, en la metáfora del “abrir la ventana” tanto de Eisler como de Cage, se articula la convicción de que música y cotidianidad son sistemas cerrados sobre sí mismos, los cuales sólo se relacionan entre sí cuando se realizan aberturas porosas entre ellos. A ambos compositores -el uno nacido en 1898, el otro en 1912, ambos alumnos de Schönberg- apenas les separa una generación; sin embargo, y pesar de la metáfora compartida, les separan mundos en cuanto a experiencia artística y cultural y postura estética. A ambos, no obstante, el histórico y concreto “dispositivo musical” parece haberseles quedado obsoleto.

Eisler -el cuál empezó a “odiar” la vida musical burguesa tras su traslado de Viena a Berlín en 1925, solidarizándose con la clase trabajadora, con la gente humilde, quiénes de nacimiento tenían mayormente cerradas las vías a la educación y al arte<sup>26</sup>- aboga por abrir los contenidos de la música y, correspondientemente, cambiar el lenguaje musical. Musicalmente a la altura de los tiempos de la vanguardia schoenberguiana y la radicalidad dadaísta del *Novembergruppe*, debe la cotidianidad de la gente sencilla erigirse en contenido de la música contemporánea. De aquellos años berlineses proviene la cita anterior. Una de las obras iniciales de Eisler es el ciclo de *Lieder Zeitungsausschnitte [extractos de periódicos]*, para voz y piano, compuesto entre 1925 y 1927 y basado en textos de anuncios de boda, poemas infantiles, etc., extraídos de periódicos. En correspondencia con la convicción política de Eisler, surgió de ahí un estilo compositivo crítico, polémico y satírico. Lo cotidiano se convierte aquí en un contenido inherente a la música, desde el que ésta parte y con el que se transforma estilísticamente. Este acceso a contenidos cotidianos -piénsese aquí también en *Pacific 231* (Honneger, 1923), *La ópera de tres peniques* (Brecht/Weill 1927-28) o en las *Tres canciones de trabajo. Canción del taladro: ‘taladramos, taladramos’; Canción del marinero: ‘impulsémonos, impulsémonos*<sup>27</sup> y *Canción del minero: “ahogado bajo el día*<sup>28</sup> (Stefan Wolpe, 1929-30)-, fundó en los años veinte una tradición que se extiende hasta el presente y que ha caracterizado estilísticamente el desarrollo de la música contemporánea. Su distintivo más importante: lo cotidiano se refleja en forma de contenido musical y caracteriza su disposición -a su vez producida mediante los medios artificiales de la música-. Pero también entonces se daban procesos de integración de sonidos cotidianos en el sistema artístico de la música, piénsese por ejemplo en Edgard Varèse y sus sirenas desde *Amérique* (1918-22) o en George Antheil, en especial su *Ballet mécanique* (en la primera versión de 1924, para 16 pianolas, 4 bombos, 3 xilófonos, tam-tam, 7 timbres eléctricos, 1 sirena, 3 hélices de avión de diferentes tamaños y 2 pianos).

Con su mirada hacia “el ruido de la calle”, Eisler dirigía al mismo tiempo la atención hacia la parte social de la producción y recepción musical: ¿a quién se dirige? ¿quién tiene acaso acceso a la música seria? ¿a quién beneficia? Es éste un aspecto social de lo cotidiano -que al agudizarse se convierte en un nexo de unión entre música y política no ausente de contradicciones- aquello que cuarenta años más tarde la vanguardia no sólo profesó, sino que además se convirtió en su “aguijón en la carne”. La insuperabilidad de la distancia entre arte y vida motivó a Christian Wolff en 1972 a la aseveración: “tras veinte años de música de vanguardia que, si bien hasta cierto punto ha sido aceptada, no ha tenido ningún éxito convincente, uno se pregunta que qué es aquello que persigue. ¿Qué es lo que en realidad hacemos? No se trata de un problema técnico o formal, ya que entretanto hay diferentes técnicas, y los compositores

saben cómo pueden dar forma a su música. El problema está más en: qué es lo que lo música puede hacer en la sociedad y quién aquél que la escucha”<sup>29</sup>. En tales dimensiones sociales se extiende el concepto de lo cotidiano hacia la vida.

## Stefan Wolpe

Otra “abertura de ventana” más entre ambos polos, igualmente enraizada en los años veinte, se refiere de manera más clara y consustancialmente abstracta al aspecto del material del arte y de la música, cuestionando la estabilidad de sus fundamentos emocionales y expresivos. En estos comienzos es muy clara la fuerte influencia de las artes plásticas, adelantándose a la música en el “camino hacia la vida”, ya sea en el dadaísmo, en el movimiento *fluxus* o en la vanguardia americana o inglesa. En 1962 relataba Stefan Wolpe en su *Lecture on Dada*<sup>30</sup> sobre su tiempo en la *Bauhaus* de Weimar<sup>31</sup>: “Entonces aprendíamos (creo que era lo que Klee nos quería enseñar) a relacionar todo con todo.[...] Nos pidió que fuéramos a la calle a buscar objetos. Salimos todos con un maletín y recogimos todo lo que encontramos -desde colillas de cigarrillos hasta pequeñas cuchillas, tornillitos, recortes de cartas, migas de pan, pájaros muertos, plumas, botellas de leche... objetos diminutos, objetos grandes, objetos desechados que ya no tenían ninguna utilidad. Y estos objetos se convirtieron en nuestros amigos, es decir, nosotros, la pobre gente, dirigimos nuestra mirada hacia cosas insignificantes, las cuales se convirtieron en los elementos formales de nuestro boceto. Teníamos que ensamblar cosas -abajo una espiral, después un ojo artificial, después un cordón-, empleándolas independientemente de su significado subjetivo. Teníamos que emplearlas como elementos formales, y como elementos formales quedaban entonces neutralizadas, de manera que un pájaro muerto existía únicamente en su relación estructural formal. Nos acostumbramos a una cierta falta de sentimientos con respecto a los objetos, ya que sólo los observábamos formalmente, sin identificarnos con ellos. Esto fue una experiencia enorme”<sup>32</sup>. Esta “falta de sentimientos” en relación al material artístico y su conformación, la renuncia a la emocionalidad y el sentimiento en tanto que caracterizaciones subjetivas de la construcción artística, todo ello recuerda a los *ready mades* de Marcel Duchamp en los años diez, encontrando su continuación en el dadaísmo. En el acto de elevar lo cotidiano a arte -si bien en el caso de Stefan Wolpe el proceso de conformación tiene aún lugar a la manera cubista- la materialidad de esta cotidianidad se convierte en artística -en aquel tiempo aún como una dimensión de las artes plásticas-. Desde el punto de vista musical, Stefan Wolpe tampoco continuó por este camino de manera consecuente -a pesar de *Stehende Musik* (op. 1, 1925) o *Battle Piece* (1943-44)-

## Lo cotidiano, como sonido

Mientras que Hanns Eisler abrió la ventana hacia nuevos posibles contenidos, acercando situaciones vivenciales no percibidas por la música contemporánea de entonces hacia el centro de atención, John Cage abrió la ventana para dejar entrar la cotidianidad acústica en la música, a la vez que la redefinía como música. Su visión de una “música omnisonora” [*Allklangsmusik*] (Dieter Schnebel) invocada en 1937 -por tanto, sólo diez años después de aquel artículo de Eisler-, potencia la idea de Wolpe de la “ausencia de sentimientos” con respecto al material musical hacia una existencia omnipresente e igualitaria de todo lo sonoro. A través de esa idea se nivelan todas las diferencias sociales y semánticas, las cuales de manera casual -y, literalmente, "insignificantes"- y como fragmentos de la realidad, se convierten ahora en elementos conformadores de la música. La vida -en cuanto a dimensión musical- se convierte en visión y utopía sin ligaduras con lo cotidiano, presentándose “en diminuto” en forma de acontecimiento acústico. En esta presencia abstracta y desubjetivada del acontecimiento que, no obstante, encierra también su ausencia, se le han abierto a la música contemporánea inmensos espacios de conformación y estructuración. Justamente en su existencia acústica “carente de sentimientos” es donde lo cotidiano, como sonido, ha adquirido una competencia para la música y para el futuro.

\*\*\*\*\*

1 "Alltag" en el original, un término un tanto más extendido en textos sobre estética, música o teoría del arte que su traducción castellana más aproximada, “cotidianidad”; algo que más adelante también es comentado en el artículo, si bien con respecto a su equivalente en inglés [N. del T.]

2 Richard Kostelanetz, *John Cage im Gespräch zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, capítulo *John Cage über seine Ästhetik*, Köln: Dumont 1989, p. 159-160

3 Dieter Schnebel, *Gärungsprozesse*, en: derselbe, *Denkbare Musik*. Schriften 1952-1972, editado por Hans Rudolf Zeller, Köln: Dumont 1972, p. 341

4 Un comentario concreto acerca de la “música visual” de Dieter Schnebel puede verse en Alberto C. Bernal, *música y deconstrucción*, en: *enrahonar 38, escriptura, testimoni i creació*, Barcelona 2007, p. 174-176. <http://www.raco.cat/index.php/Enrahonar/article/view/72485/82742> [N. del T.]

5 John Cage, *The future of Music: Credo*, en: *Silence, Lectures and Writings*, Middletown, Connecticut: Wesley University Press 1986, p. 3. Una versión española existe en John Cage, *silencio*, Madrid 2002

6 Hans-Joachim Hespos, *pfade des risikos (1985)*, en: ...rede Zeichen... Texte zur Musik 1969-1999, Saarbrücken: PFAU Verlag 2000, p.71

7 Zona muy comercial del centro de Berlín caracterizada, entre otras cosas, por la gran abundancia de tiendas y boutiques de ropa de cuidada y escogida estética -"fashion", podríamos decir hoy en día para redondear la descripción-. [N. del T.]

8 Thomas Bruns en una conversación de la autora con tres miembros del KNM (Kammerensemble Neue Musik Berlin) el 20 de abril de 2007.

9 Cf. el capítulo *Innovative Programmarbeit* [programación innovativa], con artículos de Armin Köhler, Daniel Ott, Gerhard Stäbler, Jörg Jakob, etc. en: *Positionen 52 Festival Alternativen*, Mühlenbeck . Agosto 2002, p. 12-31.

10 *Housemusik*, término problemático de traducir con una o dos palabras. *Hausmusik*, por una parte, es el concepto utilizado para definir la habitual práctica familiar alemana de interpretar música clásica en el hogar. *Housemusik*, fonéticamente idéntico a *Hausmusik*, deforma el original para casi convertirlo en *house music*, estilo de la música electrónica de danza que, si bien poco tiene que ver con el contenido del citado festival, sí añade un guiño o giro hacia lo actual al tradicional concepto de *Hausmusik*, siendo esto último algo característico del festival. [N. del T.]

11 *Ruhrgebiet*. Región del estado alemán de Renania del Norte-Westfalia [Nordrhein-Westfallen], en torno a la cuenca del río Ruhr y las ciudades de Dortmund, Essen, Bochum o Duisburg, que constituye la región industrial más extensa de Europa. [N. del T.]

12 cf. [www.neue-musik-ruemlingen.ch](http://www.neue-musik-ruemlingen.ch)

13 Cf. la descripción del concepto de Bill Bietz para el evento *Krieg der Sprachen* [guerra de lenguajes] -un maratón de conciertos de un mes de duración en la que músicos y vecinos se entremezclan en lugares habituales del barrio berlinés de Wedding- en *Positionen 72*, Mühlenbeck August 2007, p. 33-34

14 Véase a este respecto el texto *Passagenwerk der Zwischenräume. OPERA/WERKE: Stadtooper Graz de Peter Ablinger*, en: *Positionen 66/2006*, p. 29-30 o <http://ablinger.mur.at/werke.html>

15 Véanse también los textos “Ópera obras” (Wolfgang Hofer) [http://ablinger.mur.at/docs/opera\\_obras.pdf](http://ablinger.mur.at/docs/opera_obras.pdf) y “Arte y cultura” (Peter Ablinger) <http://ablinger.mur.at/docs/arte&cultura.pdf> . Versión española de Alberto C. Bernal. [N. del T.]

16 Más información en <http://musicircus.chicagocomposers.org/> [N. del T.]

17 Cf. Michael Parsons, “...44 Lacher und komisches Gehen” *Das Scratch Orchestra, Fluxus und die visuellen Künste*, en: *Positionen* 45 y 46, Mühlenbeck Noviembre 2000/ Febrero 2001.

18 [http://en.wikipedia.org/wiki/Scratch\\_Orchestra](http://en.wikipedia.org/wiki/Scratch_Orchestra) y, más ampliamente: <http://www.stefan-szczelkun.org.uk/phd102.html> [N. del T.]

19 Traducimos un extracto de la descripción que hizo el propio Dieter Schnebel de la obra: “un edificio con muchas estancias diferentes (salas, habitaciones, cámaras, vestíbulos, pasillos, escaleras, balcones, etc.) debe ser configurado musicalmente: en varias estancias pueden sonar dispositivos electroacústicos (altavoces, magnetófonos, radios, auriculares, etc.) que reproduzcan programas con música concreta o “abstracta”; en alguna estancia se interpretará de tiempo en tiempo música en vivo, o tendrán lugar experimentos sonoros. Pero también la acústica propia del edificio será integrada, mediante la colocación de placas descriptivas en aquellos lugares de las paredes en los que existan sonidos (ruidos de tuberías, etc.), de manera que inviten a ser escuchados. El visitante del edificio llevará entonces a cabo paseos sonoros [*Gehör-gänge*] y su oído indagador descubrirá un variado mundo sonoro”. (Aparecido en *Dieter Schnebel, Musik-Konzepte* 16, Munich 1980.) [N. del T.]

20 Michael Lingner, citado en Hans Dickel, *Installationen als ephemere Form von Kunst*, en: MO(NU)MENTE. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler, editado por Michael Diers, ARTEfact vol. 5, Berlín: Akademie Verlag 1995, p. 35

21 Sabine Sanio, *Alternativen zur Werksästhetik. John Cage und Helmut Heissenbüttel*, Saarbrücken: PFAU Verlag 1998, p. 254 ss.

22 Hans-Joachim Hespos, *ibid.* p.75

23 Hanns Eisler, *Zur Situation der modernen Musik*, 1927. Primera edición (recortada) en: *Musik und Gesellschaft* 6 /1958. Citado en Hanns eisler Gesamtausgabe, *Gesammelte Schriften 1921-1935*, editado por T. Fasshauer y G. Mayer, Serie IX. Schriften. Vol. 1., Breitkopf & Härtel 2007, p. 42.

[24](#) Manfred Niehaus, *In und nach Cages 4'33"*, Colonia: Salon Verlag 2003, p. 20.

[25](#) Richard Kostelanetz, *John Cage im Gespräch zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, Capítulo *John Cage über seine Musik seit 1970*, ibid. p. 88.

[26](#) Cf. con respecto a tal cambio de opinión el meticuloso artículo de Eberhardt Klemm, elaborado a partir de fuentes originales, "*Ich pfeife auf diesen Frühling*" [silbo por esta primavera]. *Hanns Eislers Übersiedlung nach Berlin [el traslado de Hanns Eisler a Berlín]*, en: *Berliner begehungen*, editado por K. Kändler, H. Karolewski, I. Siebert, Akademie der Künste der DDR, Dietz Verlag Berlín 1987, p. 382-393

[27](#) "Staken" en el original, hace referencia al acto de impulsar una embarcación haciendo palanca con la pértiga o percha en el fondo de un río. [N. del T.]

[28](#) *Drei Arbeitslieder. Bohrerlied: 'Wir bohren, bohren.'; Schifferlied: 'Staken, staken wir' und Bergmannslied: 'Dumpf unter Tag'*. [N. del T.]

[29](#) Christian Wolff, *Was tun wir eigentlich?* Conversación con Ildi Ivanji (1972), en: Christian Wolff. *Cues, Writings & Conversations Hinweise und Gespräche*, Colonia: MusikTexte 1998, p. 93.

[30](#) Impartida en el campus del C.W. Post College de la universidad de Long Island, donde era catedrático del departamento de música desde 1957.

[31](#) Fue alumno de los cursos de verano en 1920, 1922 y 1923

[32](#) Citado en Eberhard Klemm, *Stefan Wolpe, ein fast vergessener Berliner Komponist*, en: *Studien zur Berliner Musikgeschichte. Musikkultur der zwanziger Jahre*, editado por Akademie der Künste der DDR, impreso como manuscrito: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlín 1989, p. 41-42.