



BIANCA TIPLEA TEMES
Universidad de Oviedo

Manuel de Falla-John Cage: bipolaridad estilística en el repertorio pianístico nocturno de la primera mitad del siglo XX

El presente estudio fenomenológico enfoca el nocturno pianístico, sorprendido en dos hipóstasis polares en la creación de Manuel de Falla y John Cage. Aun usando técnicas de escritura aparentemente similares como son la economía de material sonoro y la flexibilidad en la manipulación estructural, el lenguaje musical y la actitud compositiva de los dos autores se condensa en la antinomia que surge entre los sintagmas “piano poetizado” y “piano preparado”. Si Manuel de Falla proyecta a un nivel conceptual superior la herencia romántica e impresionista, fusionándola con un lenguaje rítmico-melódico de idioma andaluz, Cage, visionario de la estética experimental, opera una mutación tímbrica del nocturno pianístico. En el intervalo abierto por las piezas *Noches en los jardines de España* y *The Perilous Night*, los otros compositores de la primera mitad del siglo XX esbozan una amalgama de tendencias que solo admite un parámetro de control: el estético.

Palabras clave: Manuel de Falla, John Cage, nocturno, piano, siglo XX, estilística.

*This phenomenological study focuses on the piano nocturne, based on two polar hypostases in the works of Manuel de Falla and John Cage. Even while using apparently similar compositional techniques such as economy of the sound material and flexibility in structural treatment, the musical language and compositional attitude of the two composers is condensed in the antinomy that arises between the syntagmas “poeticized piano” and “prepared piano”. Where Manuel de Falla projects at a higher conceptual level the romantic and impressionistic heritage, merging it with an Andalusian vocabulary of rhythm and melody, Cage, a visionary of experimental aesthetics, performs a timbre mutation of the piano nocturne. In the period comprised between the works *Nights in the Gardens of Spain* and *The Perilous Night*, other composers of the first half of the twentieth century represent an amalgam of trends that allow for only one control parameter: the aesthetic.*

Key words: Manuel de Falla, John Cage, nocturne, piano, 20th century, stylistic.

Un recorrido por el campo complejo de las formas y de los géneros musicales permite distinguir, después de un enfoque exhaustivo, entre dos áreas bien delimitadas. Por un lado se impone la sección de las categorías “atrofiadas”, donde el contenido musical se vierte en moldes ya cristalizados que se perpetúan como tal de una época a otra. Encerradas en un esquema estructural que admite mínimas desviaciones, esas formas son ya aceptadas por unanimidad y probadas en la práctica musical-compositiva a lo

largo de los siglos (sonata, rondó etc.). Por otro lado, brota un amplio sector sometido a una secuencia histórica, fuera de cualquier regla y marco, fuera de cualquier convencionalismo de lenguaje musical o de otro cliché conceptual. Se trata de aquellas formas o géneros que rompen la coherencia hermenéutica, que adaptan su geometría a unos resortes más sutiles, quedándose “abiertas” a múltiples cambios en cada época y, sobre todo, que se muestran polisémicas, hiperbólicas y eminentemente metafóricas en el ámbito del repertorio musical universal. Uno de esos casos es el del nocturno, una especie musical —ni forma consagrada, ni género en sí— percibida como exponente del elemento lírico por excelencia, asociada al subjetivismo absoluto, erróneamente identificada solamente con el universo del Romanticismo. Por ello, el proceso de investigación musicológica se impone como creativo, pero riguroso, de una estrategia flexible, pero de gran validez técnica, siempre dispuesto a asumir la sorpresa como factor imprescindible, inseparable del tema escogido. Un tema generoso, nacido desde un símbolo inquietante: la noche. Uno de los arquetipos más presentes en el arte, la noche corresponde a un amplio espectro de significados.

Como cada símbolo, la noche tiene un doble aspecto; el de las tinieblas donde fermenta el futuro y el de ante-cámara donde se prepara el nacimiento de la luz del día, de la vida. La multitud de interpretaciones verbalizadas muestra la noche como elemento que simboliza también el tiempo de la gestación, la germinación, de la conspiración, o de las tinieblas como contrapartida de la luz. Avanzando hacia la contemporaneidad, varios autores identifican la entrada en la noche con la vuelta a lo indeterminado, donde las pesadillas se entrelazan con los monstruos, con una pérdida de densidad de lo real, produciendo una imagen surrealista del inconsciente¹. La gama completa de matices —entre la somnolencia y la vigilia, con las connotaciones adyacentes que estos conllevan, así como los “accesorios” nocturnos (la luna, las estrellas, la oscuridad)— se encuentra proyectada en el arte musical: a lo largo de los siglos, los compositores escribieron piezas dedicadas a la noche o destinadas a ser ejecutadas durante la noche. El arte musical abre una doble perspectiva para el nocturno, confirmando la existencia del nocturno-sustantivo y del nocturno-adjetivo. Resulta, en consecuencia, una extensa lista de expresiones de la nocturnidad; aparte de varios matices de esta especie, la literatura musical añade, por extensión simbólica, un inmenso campo de obras adyacentes como las *Serenades*, *Rêveries*, *Berceuses*.

El nocturno se suele circunscribir al universo de la música del Romanticismo, apuntando constantemente hacia la figura de Field y, sobre todo, Chopin como “geo-referente”. Los pocos títulos de la literatura musico-

¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982.

lógica que dedican su contenido al tema, convergen en establecer como punto de partida el nocturno romántico, cayendo en una confusión: asimilan el nocturno al dominio de la música de salón y de la literatura pianística en exclusividad, tomando la parte por el todo. Tal enfrentamiento es, de hecho, equivalente a la acción de pisar un terreno conocido, de no penetrar el concepto en su profundidad y, al final, de fallar la esencia. Anclando en lo contingente, esos títulos permanecen en un área analítica muy estrecha y delimitada, que no supera la condición de mero recorte de una totalidad. La imagen resultante es incompleta, deformada, proporcionando una visión bidimensional, en plano, sobre un fenómeno musical pluri-dimensional y “espacial” desde la perspectiva estilística.

La confrontación con las fuentes históricas nos legitiman a retroceder en el pasado hasta las primeras atestaciones documentales del término: en el universo de la música religiosa. No obstante, el presente estudio enfoca el nocturno pianístico, sorprendido en dos hipóstasis polares, en las creaciones de Manuel de Falla y John Cage, notables representantes de la primera mitad del siglo XX.

La categoría más importante en relación con la apertura hacia el siglo XX la constituye la línea evolutiva del nocturno romántico; ella se hace responsable de las primeras excepciones atrevidas en sentido estrictamente musical y de las primeras desviaciones conceptuales. Se trata de las obras que trascienden la escala desde la *rêverie* hasta la alucinación y la angustia, perteneciendo, en la mayoría de los casos, al repertorio sinfónico, vocal-sinfónico o a la creación escénica. El nocturno –hasta ese momento una pieza definida por una uniformidad expresiva, por una falta de “verbo” y conflictos–, se convierte, al nivel dramático, en una obra fuertemente arqueada como tensión interior.

Identificamos en Chopin, con sus piezas para piano y en Mendelssohn, con *El sueño de una noche de verano*, a los promotores de la “noche-encanto”. Si el primero abarca exclusivamente el género “miniatural”, Mendelssohn estrena, después del *Concierto “Fatto per la notte di Natale”* de Corelli y el *Concierto en sol menor op.X/2*, *La Noche* de Vivaldi, el nocturno ampliado al tamaño de unas dimensiones monumentales.

Berlioz impulsa la desviación más flagrante dentro del ámbito del nocturno romántico. El autor francés inicia el gesto compositivo de integrar el nocturno dentro del conjunto de una obra más amplia. Tres de los cinco movimientos de su *Sinfonía fantástica*, no siendo explícitos en el título, pueden ser asimilados, sin equivocarse, al nocturno musical². Considerando el contenido y el pronunciado carácter dramático, el autor anuncia, a su manera, el expresionismo musical. Escrita en 1830, unos 30 años antes

² I *Rêveries. Passions*, IV *Marche au supplice*, V *Songe d'une nuit de sabbat*.

de la aparición del texto *Les paradis artificiels* de Baudelaire, Berlioz sondea el subconsciente humano, enfrenta la pesadilla (*Marche au supplice, Songe d'une nuit de sabbat*), lo que permite a Leonard Bernstein definir la obra programática del compositor francés como “una expedición en psicodelia”.

El amplio repertorio del siglo XX tiene el mérito de sintetizar y comprimir todos los aspectos del nocturno acumulados a lo largo de los siglos anteriores. La multitud de corrientes estilísticas genera una amalgama de tendencias divergentes y hasta contrapuestas. Si el final del siglo XIX y comienzo del XX sigue un doble camino —el señalado por Chopin y Mendelssohn (refinado luego por los impresionistas³) y el impuesto por Berlioz (adoptado por los post-románticos y por los expresionistas)—, el resto del siglo se encuentra frente a una verdadera “textura” de tendencias y estilos.

Situado todavía en la extensión estilística del nocturno romántico, *Noches en los jardines de España* incorpora, de una manera creativa, las conquistas de la ampliación estructural a la escala de los géneros monumentales (el concierto, o “las impresiones sinfónicas”) y enriquece la sustancia del lenguaje con el colorido de los impresionistas. Esta fusión lleva, en cambio, el sello de la originalidad del vocabulario melódico, armónico y rítmico de raíz española, lo que individualiza a Manuel de Falla entre sus congéneres europeos.

La inclinación hacia el arquetipo de la noche se rastrea en la obra de Manuel de Falla desde su primera etapa creadora, con su *Nocturno* para piano (1896), continuando con la *Serenata andaluza* (1900) o la *Serenata* para piano (1901). Todos ellos son títulos anteriores a *La vida breve*, considerado un punto cardinal en la cronología de la obra del autor, según él mismo declaraba. En la primera pieza citada, Yvan Nommick establece correspondencias con el *Nocturno* n° 8 en Re bemol mayor de Chopin, mientras que la *Serenata andaluza* muestra sutiles conexiones melódicas con el *Concierto para piano* de Grieg⁴. Indicando esas similitudes, el análisis de Yvan Nommick permite concluir que las piezas nocturnas de Manuel de Falla se nutren, al principio, de la línea conceptual trazada por los autores románticos.

³ Los impresionistas consiguen matizar y enriquecer el “vocabulario” y los sentimientos nocturnos. Se difuminan imágenes, se destilan sentimientos a través del lenguaje melódico-armónico, se exploran colores a nivel tímbrico. Mientras Ravel mantiene todavía los títulos de sus piezas al amparo de las expresiones unánimemente reconocidas -*Gaspard de la nuit, Miroirs* (n°1 “Noctuelle”), *Rapsodie espagnole* (“Prélude à la nuit”), Suite del ballet *Daphnis et Chloé* (“Nocturne”)—, Debussy explora en su creación los símbolos de la noche (la luna) y rompe los marcos de la terminología nocturna, permitiéndose recuperar para la música incluso el sentido olfativo: *Iberia* (n° 2 “Les parfums de la nuit”), *Nocturnes, Suite bergamasque* (“Clair de lune”), *Images* (piano) segundo libro (“Et la lune descend sur le Temple qui fût”), *Images* (orquesta) segunda parte, *Preludes pour piano* (n° 7 “La terrasse des audiences du Clair de Lune”), *Six épigraphes antiques* (III “Pour que la nuit soit propice”).

⁴ Véase Yvan Nommick: “La formación del lenguaje musical de Manuel de Falla: un balance de la primera etapa creadora del compositor (1896-1904)”, *Revista de Musicología*, XXVI, 2 (2003), Madrid, pp. 566-569.

Sin embargo, *Noches en los jardines de España* inaugura un nivel superior en el plano de las ideas y, sobre todo en el lenguaje musical; las influencias de Fauré, Debussy y Ravel forman un “afluente” estilístico que desemboca en la riqueza de la creatividad del autor español, añadiendo un pigmento particular. Sin equivocarse, uno puede considerar esta obra como precursora de las piezas nocturnas para piano escritas, más adelante, por autores como Poulenc.

Con una estructura que proviene en origen de tres nocturnos independientes, *Noches en los jardines de España* representa un modelo de sinestesia impresionista: inspirado por los cuadros de Santiago Rusiñol, promotor de una poética instrumental inigualable, el *Concierto* incita al analista a adentrarse en la retórica intimista del discurso.

La estructura melódica permite observar cómo las células más simples prevalecen en el contenido musical; “En el Generalife” brota de una fórmula bicordal, bivalente en la orquesta entre el perfil de *torculus* y *porrectus* repetido (violas-arpa).

A RICARDO VINES
NUITS DANS LES JARDINS D'ESPAGNE
I
En el Generalife
Manuel de Falla

Allegretto tranquillo e misterioso $\text{♩} = 80$

Allegretto tranquillo e misterioso $\text{♩} = 80$

Ejemplo 1. M. de Falla:
*Noches en los jardines
de España*
("En el Generalife"), cc. 1-6.
Editorial Max Eschig, Paris,
1970

Las figuraciones pianísticas de arpeggios, están tejidas a base de la misma fórmula bicordal oscilante:

Ejemplo 2. M. de Falla: *Noches en los jardines de España*
 (“En el Generalife”), cc. 7-8

El parámetro melódico, depurado y reducido a su esencia, está presente en la creación de los impresionistas, sobre todo en Debussy. Enfocando el tema de los jardines, Yvan Nommick establecía un linaje entre *Les jeux d'eau à la Villa d'Este* de Liszt y la música de Manuel de Falla⁵ inspirada por ese tema. No sería equivocado transplantar la búsqueda de similitudes en el campo de la música nocturna. Síntoma de una época, la economía de lenguaje melódico se muestra, de una manera muy parecida, en *Nocturnes* de Debussy, donde el compositor explota el bicordio, como fórmula de *porrectus*, en *Sirènes* (coro) (ver ejemplo 3).

En una de sus piezas para piano que Manuel de Falla dedica a Debussy, el compositor construye el discurso partiendo de la misma célula de dos notas, lo que confirma el profundo conocimiento y la admiración del autor español para el maestro del impresionismo (ver ejemplo 4).

Encastrado en el reducto de su propia esencia, el parámetro melódico genera una paradoja en *Noches*; en vez de fragmentar y parcelar el discurso, la repetición en *ostinato* configura una retórica circular, cursiva, por pequeñas y grandes superficies a la vez.

El segundo movimiento respeta la misma regla sintáctica; naciendo de una célula tricordal (cello y contrabajo), el flujo musical adquiere una calidad encantadora (ver ejemplo 5).

⁵ Yvan Nommick: “Jardines en la música instrumental desde ‘Les jeux d'eau à la Villa d'Este’ hasta ‘Noches en los jardines de España’”, en *Música y jardines*, Alfredo Aracil (ed.), Granada, Archivo Manuel de Falla, col. *Estudios*, serie *Música*, 5, 2003, pp. 125-153.

A page of a musical score for Debussy's Nocturnes (Sirenes). The score is arranged in a grand staff format with multiple systems. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Maultrompete (Mault.), Oboe (Obl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horns (Hörn.), Trumpets (Tromp.), Trombones (Tromb.), and Piano (Piano). The music is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *pp* and *ppp*. The piece is titled "Sirenes" and is part of the Nocturnes collection.

Ejemplo 3. C. Debussy: *Nocturnes* ("Sirenes"), Editorial Fromont, 1900, Paris

A page of a musical score for Manuel de Falla's *Homenaje a Debussy*, measures 1-7. The score is written for piano and is in a 2/4 time signature. The tempo and mood are indicated as "Mesto e calmo" with a metronome marking of quarter note = 60. The score features a variety of dynamic markings, including *p*, *mf*, and *pp*. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and a prominent use of the bass register. The score includes fingerings and articulation marks. The piece is titled "Homenaje a Debussy" and is part of the *Homenaje a Debussy* collection.

Ejemplo 4. M. de Falla: *Homenaje a Debussy*, cc. 1-7, Editorial Muzyka, Moscú, 1975

Ejemplo 5. M. de Falla: *Noches en los jardines de España* (“Danza lejana”)

Hasta después de concebir la *Fantasia Baetica* (punto nodal en la panorámica de la música escrita por Falla), la gramática generativa a base de células primordiales hace rodar el mecanismo compositivo del autor.

Ejemplo 6. *Fantasia Baetica*, cc.1-5, Editorial J.&W. Chester Ltd, Londres, 1922

La parte final de la obra *Noches en los jardines de España*, “En los jardines de la Sierra de Córdoba”, reside en una célula tetracordal, mero eslabón en un *perpetuum mobile* de sustancia melódica y armónica andaluza (ver ejemplo 7).

Producto sinestésico por los manejos alquímicos de sonoridades, imágenes puestas en música y poesía instrumental, *Noches en los jardines de España* enriquece la música nocturna con una página de gran originalidad. Ella sirve de modelo para el *nocturno* todavía poético de la primera mitad del siglo XX, que desarrolla y proyecta a un nivel conceptual superior la herencia romántica e impresionista. En su creación se observa una evolución al acercarse al tema: desde los primeros intentos materializados en el

En los jardines de la Sierra de Córdoba

Vivo $\text{♩} = 122$

2 Flauti
Piccolo
2 Oboi
Sorno Inglese
Clarineti in si b
2 Fagotti
4 Corni in fa
2 Trombe in do
Tromboni e Tuba
Timpani
Triangolo
2 Piatti
Piano
Violini I
Violini II
Violo
Violoncelli
Contrabassi

Ejemplo 7.
Noches en los jardines
de España (“En los jardines
de la Sierra de Córdoba”),
cc.1-5

Nocturno para piano, hasta la noche suprema de su cantata *Atlantida* (“La nit suprema”), Manuel de Falla ofrece, en su período parisino, un válido modelo de representación poética, expresado en el idioma sonoro andaluz.

Los mecanismos que desencadenarán los cambios radicales en los inicios del siglo XX se habían infiltrado en todas las artes. La literatura, en cambio, había configurado el marco de todas las mutaciones que afectarían definitivamente el rumbo de las artes a finales del siglo XIX; uno de los posibles puntos de origen, en lo que implica la música de noche, es el texto *Nocturne vulgaire* de Rimbaud. Crítica irónica para el ensueño romántico, la brecha abierta por Rimbaud hacia la alucinación simboliza la nueva “síntomatología” del arte del nuevo siglo: una deformación y una fragmentación que convierte el sueño en pesadilla, el cuento en tragedia y la búsqueda de la salida en caída al infierno (generalmente, el infierno personal, del subconsciente). Una maniobra de vanguardia en su tiempo, que libera el significante de la tutela del significado.

Con John Cage, el análisis del nocturno para piano del siglo XX abandona la prolongación inmediata del nocturno iniciado por Field y Chopin, a pesar de las contribuciones notables de compositores como Debussy, Ravel, Fauré, Satie⁶, Rajmáninov, Scriabin, Enescu o Poulenc. Su pieza *The Perilous Night*, escrita en 1944, señala otros vectores evolutivos, más lejanos, que nos llevan a una primera novedad: la mutación tímbrica en el nocturno pianístico.

Pregonero de una renovación estética a mediados del siglo XX, Cage es también el responsable de una reelaboración de la forma (la *forma sin forma*), el inventor del silencio que no es acústico, sino semántico, el manipulador del sonido y del ruido, el promotor del azar en la composición y, sobre todo, el campeón de la no intencionalidad creativa.

En este contexto, el compositor “comete” una fractura abierta en el pensamiento musical y el nocturno cae también bajo la incidencia del nuevo conceptualismo. Con un programa inspirado por una leyenda irlandesa⁷, las seis piezas que componen la obra *The Perilous Night* representan una aniquilación del piano mismo: Cage no solo pulveriza la verticalidad armónica específica de este instrumento, sino que ataca su definitoria componente bien-temperada⁸. El piano preparado se convierte en mero instrumento de percusión, ofreciendo una verdadera sorpresa tímbrica. El inusual sonido resultante disfraza el rigor de la detallada “tabla de preparaciones” que precede a la pieza (*ver ejemplo 8*).

El conceptualismo iconoclasta de Cage nos pone frente a un discurso con un parámetro melódico-armónico irrelevante. Aun así, la notación de la partitura sorprende por su simplicidad, que evoca, gráficamente, las páginas aireadas de Satie. Cada una de las seis piezas surge, como en el caso de Manuel de Falla, desde un núcleo melódico-rítmico muy económico, constituido por pocas notas convencionales (*ver ejemplo 9*).

La estructura de las seis partes constitutivas, más que libre, se puede considerar una “forma en proceso”. Lo que gobierna el discurso es más bien un impulso generador de un flujo sonoro, de un dejarse llevar que no responde a ningún marcaje de articulaciones. Contribuye a ello la presencia

⁶ Véase Vladimir Jankélévitch: *Le nocturne: Fauré, Chopin et la nuit; Satie et le matin*, Paris, A. Michel, 1957.

⁷ John Cage se enteró de la leyenda gracias a su amigo, el mitógrafo Joseph Campbell. El héroe debe pasar la noche en una cama peligrosa, cuyas ruedas están en un suelo deslizante. Cada vez que el héroe se acerca a la cama, se desliza a lo largo del suelo, hasta la pared. Después de haber conseguido finalmente subirse a la cama, el héroe se encuentra bajo una lluvia de flechas y atacado por un león impresionante. La leyenda se refiere, a un nivel más sutil, a los momentos de declinar de la vida erótica.

⁸ Cage consigue tal efecto por medio de colocar varios objetos dentro del instrumento, alterando de ese modo el sonido resultante. La innovación, una influencia recibida por parte de Henry Cowell (que introdujo en sus piezas para piano efectos obtenidos por el pinchar o golpear las cuerdas), es unanimemente conocida bajo el nombre de “piano preparado”.

THE PERILOUS NIGHT

Table of Preparations

[Mutes of various materials are placed between the strings of the keys used, thus effecting transformations of the piano sounds with respect to all of their characteristics]
 These Measurements apply to a Steinway, L.M.O.A or B.

| TONE | MATERIAL | Strings (Left to Right) | Distance From Danger (Inches) | MATERIAL | Strings (Left to Right) | Distance From Danger (Inches) | TONE |
|------|--|----------------------------|-------------------------------------|-------------------------|----------------------------|-------------------------------------|------------|
| | Rubber | 1-2-3 | | | | | E |
| | Rubber | 1-2-3 | | | | | B |
| | Rubber | 1-2-3 | | | | | E |
| | Weather Stripping | 1-2 | 1 | Screw and Nuts | 2-3 | 2 1/4 | D |
| | Rubber (Dance to Bridge = 4 3/16, adjust measurements accordingly) | 2:3(B):1 | 3 1/4 | Screw | 2-3 | 1 7/16 | B |
| | Weather Stripping | 1-2 | 3 1/4 | Bolt and Nuts | 2-3 | 2 1/4 | A \flat |
| | Weather Stripping | 1-2 | 2 | Bolt | 2-3 | 1 1/4 | E |
| | Weather Stripping | 1-2 | 6 | Screw and Nuts | 2-3 | 1 1/4 | D \flat |
| | Weather Stripping | 1-2-3 | 4 | | | | B \flat |
| | Weather Stripping | 1-2-3 | 3 | Weather Stripping | 1-2-3 | 3 1/4 | G |
| | Rubber | 1-2-3 | 5 | | | | F \sharp |
| | Weather Stripping | 1-2-3 | 8 1/4 | | | | E |
| | Bamboo Slit | 1-2 | 4 1/4 | Bolt | 2-3 | 4 | E \flat |
| | Weather Stripping | 1-2-3 | 11 | | | | D |
| | Double Weather Stripping | 1-2 | 13 | Screw and Nuts | 2-3 | 12 | D \flat |
| | Double Weather Stripping | 1-2 | 7 | Screw and Rubber Washer | 2-3 | 6 1/4 | B \flat |
| | Weather Stripping | 1-2-3 | 4 1/4 | | | | G |
| | Bamboo Slit | 1-2 | 2 1/4 | Bolt | 2-3 | 2 | F |
| | Weather Stripping | 1-2 | 1/4 | Bolt | 2-3 | 1 | D |
| | Screw and Weather Str. | 1-2 | 3 3/4 | | | | F |
| | Screw and Weather Str. | 1-2 | 5 | | | | D |
| | Screw and Weather Str. | 1-2 | 7 | | | | B \flat |
| | Screw and Weather Str. | 1-2 | 14 | | | | A \flat |
| | Wood and Cloth | 1-1 | 2 1/4 | | | | E-F |

Ejemplo 8. John Cage: Tabla de preparaciones, Editorial Henmar Press Inc., Nueva York, 1960



Ejemplo 9. John Cage: *The Perilous Night*, I, cc. 1-10

de los gestos repetitivos (de pequeñas o de grandes superficies) que llega a su cumbre en la cuarta pieza del ciclo. Un *perpetuum mobile* en *pianissimo* desde el principio hasta el final, procedente del intervalo de tercera menor en pulsación de corcheas, sirve de vehículo para los saltos del plano inferior en el registro grave. Esto asegura, con el marcar tres octavas distintas del piano, la espacialidad del momento:

Ejemplo 10. John Cage: *The Perilous Night*, IV, cc. 1-12

El único elemento palpable del discurso musical es, en este caso, el plan rítmico, que se define por una motricidad incontrolable, con silencios-sorpresas o con cambios de densidad rítmica.

Ejemplo 11. John Cage: *The Perilous Night*, V, cc. 10-24

Una de las operaciones más típicas para la música del autor es el deconstructivismo. En la obra nocturna analizada, el final –asimilable a una *coda*–, “deconstruye” desde la perspectiva rítmica el discurso, hasta que el cojear yámbico resultante entre los dos planos sonoros (negra-blanca con puntillo) se resuelve en una isorritmia perfecta.

Ejemplo 12. John Cage: *The Perilous Night*, VI, cc.137-162

El *modus operandi* de Cage en el arte compositivo hace a los instrumentos y las técnicas tradicionales de análisis inoperantes. Teórico visionario de la estética experimental, el autor estadounidense quería que el público fuese el que ordenase su música a la hora de recibirla, que descubriese debajo de la aleatoriedad el orden subyacente, ese orden decodifi-

cado que convirtiese a cada oyente en una creación y en un creador de Cage. *The Perilous Night*, desde el punto de vista estrictamente estético, es una obra situada en la periferia del paraíso nocturno, abriendo con su inconformismo compositivo una categoría inédita: el anti-nocturno.

El nocturno: paradoja y aporía

El intento de concretar un estudio panorámico de género sobre la evolución del nocturno musical, es un reto que reclama una estrategia compleja, de herramientas y dimensiones culturales complementarias. El análisis puro no puede prescindir de un planteamiento histórico previo, así como el planteamiento histórico carece de ponderabilidad si está proyectado fuera del contexto de la simbología. La pluralidad investigadora recompone y define gradualmente las facetas del nocturno musical en el ámbito del repertorio universal europeo. En el siglo XX emerge una arborescencia de ramificaciones, hibridaciones y convergencias estilísticas, definiendo esta amplia categoría como sinónimo del espacio musical de la fantasía creativa. Los autores elegidos para el análisis representan dos extremos estilísticos con sus dos exacerbadas maneras de reflejar el símbolo nocturno. Aún usando técnicas compositivas aparentemente similares (economía del material sonoro, una cierta libertad en la manipulación estructural), la actitud compositiva de los dos autores es de una divergencia radical y el resultado estético es de lo más contrastante; si Manuel de Falla destaca por su capacidad de poetizar el discurso, convirtiéndose en sutil paisajista, John Cage reproduce un universo nocturno en pinceladas de alienación surrealista. Falla contribuye al dominio de los nocturnos, creando un precedente en el repertorio concertante para la obra *Sur le même accord*, nocturno para violín y orquesta de Henri Dutilleux, mientras Cage, traspasando la literatura pianística, marca el medio camino entre *Pierrot lunaire* de Schönberg y la creación de George Crumb (*Black Angels*, primera parte, “Night of the Electric Insects” o *Night of the four Moons* con versos de Lorca). Los medios técnicos de los dos autores son antipódicos; el compositor español crea con colores de la paleta armónica impresionista, Cage plasma la oscuridad a base de efectos tímbricos, forzando los límites del término hacia el anti-nocturno. La polaridad de los dos músicos, cada uno genial en su campo estético, se puede definir esencializada por la antinomia que surge entre el “piano poetizado” y el “piano preparado”. En el intervalo abierto entre los dos puntos extremos, otros autores esbozan un amalgama de tendencias divergentes, en las que resulta difícil encontrar un hilo conductor⁹. De gran interés

⁹ Adjuntamos a continuación un listado selectivo de obras: *Nocturnes* (Claude Debussy), *Noches en los jardines de España* (Manuel de Falla), *Sinfonía Notturna* (Antonio Bibalo), *Midsummernight*

es la constelación de los híbridos que nacen en el siglo XX: títulos como *Tango Nocturne* (Antonio Bibalo), *Nocturne-danse* (Eugène Bozza), *Nocturne-Caprice* (Daniel Dorff), *Sonata Nocturna*, *Nocturnes with Cadenzas* (Iain Hamilton), *Nocturne-fantasy* (Lowell Liebermann), *Suite Nocturne* (Jean Martinón), *Mazurka-Nocturne* (Bohuslav Martinu), hablan de la gran versatilidad del subgénero a la hora de permitir y establecer conexiones con otras especies musicales. La inmensa riqueza de expresiones de la nocturnidad en música en el siglo XX, extendidas a lo largo de una gran circunferencia retórica, sobreabundante de conceptualidad, nos deja esperar una verdadera emergencia epistemológica en los siguientes siglos, que solo admite un parámetro de control: el estético.

Dream, Nocturne for solo tenor solo, seven obligato instruments and string orchestra, op.60 (Benjamin Britten), *Ainsi la Nuit* (Henri Dutilleux), *Cantata II "Nocturno Sueño"* (Federico Ibarra), *Concert Nocturne* (Eugene Kurtz), *Métamorphoses Nocturnes* (György Ligeti), *Notturmo di canti i balli* (Francesco Malipiero), *Noc (Noche)*, ballet en 1 acto (Bohuslav Martinu), *Helle Nacht*, Concierto para violín, *Cuarteto de cuerda n° 8 – Night Descending* (Norgard Per), *Noche oscura*, cantata per coro misto e orchestra, texto de San Juan de la Cruz (Goffredo Petrasi), *Gaspard de la nuit* (Maurice Ravel), Sinfonía n° 2, *Song of the Night*, op. 19 (Karol Szymanowsky), *Pierrot Lunaire* (Arnold Schoenberg), *The Perilous Night* (John Cage), *Shut out that Moon* (Buckle Roy), *Combats nocturnes* para percusión y piano (Philippe Fenelon), *Bofetada para la Luna* (Gerald Gabel), *Tenebrae Nocturnes*, para solistas vocales, percusión, piano y cuerda (Bryan Kelly), *La oscuridad y su mano izquierda*, para guitarra, *Nocturno del hueco*, para coro y orquesta (Enrique Raxach), *Réverie du Pauvre*, para piano (Erik Satie), *Lady in the Dark, nocturno sinfónico* (Kurt Weill), *Vox balaene: Sea Nocturne for the end of time* (George Crumb).