

# Una excentricidad gradual: *Shadows of Cold Mountain 3* de Walter Zimmermann

## Mariano Etkin

Compositor. Fue Profesor de Composición en las universidades McGill y Wilfrid Laurier, Canadá, en los Cursos Latinoamericanos de Montevideo y en los Cursos de Verano de Darmstadt, Alemania. Compositor Invitado de la Akademie Schloss Solitude, Stuttgart. Profesor Invitado en el Conservatorio de La Haya, Holanda. Profesor inaugural de la Cátedra de Composición «Simón Bolívar», Caracas.

Profesor Titular Ordinario de las cátedras de Composición I-IV y Análisis Musical, Facultad de Bellas Artes (FBA), UNLP. Director del Proyecto de Investigación «Músicas del siglo XX: materiales y procedimientos de la composición». Realizó estudios de composición con Guillermo Grätzer y –como becario del Instituto Di Tella– con Iannis Xenakis, Earle Brown y Alberto Ginastera; Dirección Orquestal con Pierre Boulez en Basilea. Obtuvo los premios «Juan Carlos Paz» del Fondo Nacional de las Artes, y de la Ciudad de Buenos Aires. Ejecuciones en los principales festivales internacionales de música contemporánea.

## María Cecilia Villanueva

Compositora. Profesora Adjunta Ordinaria de la cátedra de Composición I-IV, FBA, UNLP. Codirectora del Proyecto de Investigación «Músicas del siglo XX: materiales y procedimientos de la composición». Realizó estudios de composición con Mariano Etkin en la Facultad de Bellas Artes, UNLP. Obtuvo los premios Internacionales de Composición «WDR Forum Junger Komponisten 1989», Köln; «Elizabeth Schneider 2001», Freiburg, en Alemania, y Premio de la Ciudad de Buenos Aires. Becaria de la Akademie Schloss Solitude, Stuttgart; del Künstlerhof Schreyahn y del Künstlerdorf Schöppingen en Alemania. Dictó Seminarios de Composición en la Escuela Universitaria de Música de Montevideo. Ejecuciones y encargos de los

principales festivales internacionales y ciclos de música contemporánea en Europa y América Latina.

## Marcelo Alejandro Rodríguez

Pianista y compositor. Ayudante Diplomado en la cátedra de Introducción a la Composición y Profesor de Armonía, Contrapunto y Morfología Musical, FBA, UNLP. Profesor de Improvisación musical e Informática aplicada a la Música en la Escuela de Arte de Berisso. Integrante del Proyecto de Investigación «Músicas del siglo XX: materiales y procedimientos de la composición». Realizó estudios de composición en la FBA, UNLP y en el Conservatorio municipal «Manuel de Falla», Buenos Aires. Obtuvo varios premios y encargos, entre ellos, el del Forum Neue Musik Luzern, Suiza. Ejecuciones en diversos escenarios del país y del exterior.

## Daniel Duarte Loza

Compositor. Licenciado en Composición y Profesor de Armonía, Contrapunto y Morfología Musical, FBA, UNLP. Profesor Nacional de Música, IUNA. Profesor Adjunto de la Cátedra de Composición, FBA, UNLP. Integrante del Proyecto de Investigación «Músicas del siglo XX: materiales y procedimientos de la composición». Becario Formación Superior, UNLP. Distinción Dr. Joaquín V. González; Beca Nacional del Fondo Nacional de las Artes; Premio al mejor trabajo *MERCOSUR e integración*, XIII Jornadas de Jóvenes Investigadores, AUGM; *Canadian Studies Award*. Miembro fundador del Ensamble de Música Contemporánea, FBA, UNLP y del grupo *MAGMA música de concierto* con el que organiza el Festival *VIVAMúsica en concierto!* Actúa con el dúo Guitárricas Contemporánicas. Autor de la banda de sonido de la obra *Anoche. Un baile de tango*.

La figura de Walter Zimmermann, nacido en 1949 en Schwabach, Alemania, ocupa un lugar muy particular en la música de su país. Se puede hablar, seguramente, de excentricidad: sus intereses técnicos y estéticos difieren de los exhibidos por la mayoría de sus colegas germanos, ubicándolo –en un primer intento para establecer una genealogía– más cerca de algunas ideas y prácticas de la tradición experimentalista estadounidense, principalmente las evidenciadas por John Cage y Morton Feldman. Dice Zimmermann: «Traté de combinar a Cage y a Feldman en mi interior, por así decir: el Cage de las matrices y las operaciones con intervención del azar y el lirismo de Feldman».<sup>1</sup> El interés de Zimmermann por la música estadounidense, así como sus estudios con Mauricio Kagel y los que realizó simultáneamente en el Centro de Etnomusicología de Amsterdam, son un claro indicio de su inclinación por las músicas y los músicos ajenos a la tradición germana. Por otro lado, promovió una decisiva difusión de la música de los Estados Unidos en Alemania y en el extranjero; esto último a través de dos libros esenciales, *Desert Plants* –recopilación de entrevistas con compositores estadounidenses– y *Essays*, selección de escritos de Morton Feldman, casi todos en versión bilingüe inglés-alemán.

El título de una de las obras de Zimmermann, *In Understanding Music the Sound Dies* (*Al entender la música, el sonido muere*), refleja un aspecto fundamental de su trabajo: la inmediatez y el peso de lo sonoro por encima de planteos teóricos racionalistas divorciados del resultado material. Esta preferencia se complementa con la gran importancia que tienen las manipulaciones numéricas en muchas de sus obras, como la que es motivo de este análisis. A esas dos características debe agregarse la presencia de fuentes literarias y pictóricas de las más variadas procedencias como puntos de partida para la composición.

La excentricidad de la música de Zimmermann se ve acentuada por la existencia de un rasgo que el mismo compositor define como «virtuosismo introvertido».<sup>2</sup> Se trata de un virtuosismo instrumental que no es un mero despliegue de habilidad gimnástica, autónomo y separado de la obra, a la manera de los estereotipos heredados de la tradición decimonónica, sino un esfuerzo interior del ejecutante que, devolviendo a la obra su esencia más profunda, se sustrae a cualquier tipo de innecesaria exterioridad. El «virtuosismo introvertido» se complementa con el uso de procedimientos que

«crean una situación en la cual los ejecutantes no pueden *controlar demasiado el sonido*».<sup>3</sup> La dificultad para controlar el sonido puede verse como evocación intencional de una manera de ejecución propia de la música *folk* o *étnica*. Sin embargo –en contraste con la adscripción a un género, indicada por esa posibilidad– la falta de control se vincula, más bien, con un mundo sonoro desprovisto de algunas de las cualidades esenciales del género erudito occidental: relación exacta entre acción y resultado, precisión de la afinación y escritura idiomática en el tratamiento de los instrumentos. La inteligibilidad y su directa incidencia en la definición e identidad de los materiales es la consecuencia más clara de esas cualidades. Así, la falta de control produce una música que –como ocurre en gran parte de *Shadows of Cold Mountain 3-4*– es difícil de estudiar con criterios convencionales. La presencia de materiales en continua oscilación da lugar a una zona de incertidumbre: multifónicos de carácter inestable, *glissandi* de realización necesariamente discontinua, sonidos diferenciales y sonidos armónicos o fundamentales con alto contenido de ruido. Pero sería un error creer que Zimmermann se inscribe en una suerte de estética ruidista; esos materiales, más que integrarse en un mundo orgánico y clasificable, remiten a un anonimato. Son una valorización de las identidades musicales poco definidas y parecen evocar el tipo de mensajes que se adivinan escuchando lenguas incomprensibles.

En *Shadows of Cold Mountain 3*, para flauta, oboe y clarinete, como en otras obras de Zimmermann, existe una carga simbólica que inscribe al autor en el tronco principal de la música germana, distanciándolo, a pesar de las numerosas coincidencias, de la música experimental estadounidense. En las notas sobre su *Lokale Musik* (*Música local*) el compositor sugiere que las *Fränkische Tänze* (*Danzas francas*), que integran ese ciclo, ejemplifican una confrontación entre cultura y naturaleza, representada por la supresión de la afinación temperada de las melodías originales y su reemplazo por la afinación natural de la serie armónica.<sup>5</sup> El contenido simbólico es más que evidente. Por otro lado, las similitudes entre la música de Zimmermann y, por ejemplo, la de Morton Feldman, se limitan al uso de algunos procedimientos de vinculación entre variables constructivas diferentes por medio de magnitudes o cifras comunes y a una de las muchas variantes de la ascesis: la definida continuidad que

<sup>1</sup> Richard Toop, «Shadows of Ideas: on Walter Zimmermann's Work», 2002. «I tried to combine Cage and Feldman within me, so to speak: the Cage of the matrixes and chance systems, and Feldman's lyricism». (Traducción al español de los autores de este trabajo).

<sup>2</sup> Richard Toop, *Ibidem*.

<sup>3</sup> Christopher Fox, «Walter Zimmermann's Local Experiments», 1983.

<sup>4</sup> *Sombras de Montaña Fría 3*, tercera de un ciclo de cuatro composiciones.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

otorga la presencia ininterrumpida de una intensidad, una textura o un comportamiento instrumental; además del peculiar lirismo de Feldman, que el compositor reconoce como influencia.

Por otro lado, eso que Richard Toop llama «extrema reducción de medios y una fría y distante objetividad»,<sup>6</sup> aplicado a las obras compuestas a partir del ciclo *Gelassenheit* (*Tranquilidad, sosiego*), no llega a erosionar «la característica introspección europea, que nunca está muy lejos de la superficie en la música de Zimmermann».<sup>7</sup>

Según el compositor:

*Shadows of Cold Mountain 3* traduce en sonido la trama de líneas gestuales y caligráficas de Brice Marden. Lo que allí es la libre expresión de continuidades de líneas azarosas, amplias y errantes, aquí se encuentra con limitaciones. La flauta, el oboe y el clarinete han sido construidos con restricciones en sus posibilidades: su libertad entra en conflicto con la mecánica.<sup>8</sup>

Efectivamente, la utilización de ciertos recursos, como los *glissandi* que cubren intervalos muy grandes, producen las ya mencionadas discontinuidades de las líneas sonoras. Así la analogía va más allá de una simple traslación del mundo visual al mundo sonoro: los instrumentos elegidos incorporan una imposibilidad de carácter contingente o azaroso que, de haber optado el compositor por instrumentos de arco, podría haberse evitado, con el empobrecimiento que significaría lograr una continuidad sin «acidentes».

El título de la obra que nos ocupa se origina en una multiplicidad de fuentes y disciplinas artísticas, partiendo del nombre de un poeta chino y monje budista Chan del siglo IX, Han Shan, perteneciente al periodo de la dinastía Tang. Por otro lado, el nombre de este maestro chino, en su traducción al inglés, *Cold Mountain*, fue tomado por el pintor estadounidense Brice Marden<sup>9</sup> como título de una serie de obras vinculadas con la caligrafía de los poemas de Han Shan. Asimismo, un poema de John Yau, titulado «*In the Shadows of Cold Mountain*», acompañó las notas del programa

del festival *Donaueschinger Musiktage 2000* en el que se presentó la obra. Zimmermann combina y sintetiza las tres fuentes en el título de una serie de obras, a la que pertenece la tercera, motivo de este análisis: *Shadows of Cold Mountain 3*.

El título reúne cuatro palabras y la cifra 3. Ambos números, el cuatro y el tres, cumplen un papel de gran importancia en la construcción de la obra. El Gráfico 1 muestra las variables relacionadas con cada uno de esos números. Además de las relaciones detalladas en el Gráfico 1, debe señalarse la existencia de otras que integran al 4 y al 3. La 7ª Sección –la más extensa– tiene 21 compases; 21 es  $7 \times 3$  y también  $(4+3) \times 3$ . Además, 21 es la cantidad de multifónicos diferentes utilizados en esa misma sección, produciéndose una relación cruzada entre variables unidas por un número, en este caso el 21. Cabe agregar, por otro lado, la presencia no sistematizada pero insistente en el uso de la figura de  $\downarrow$  (3  $\downarrow$ ) en grupos de 4 (4 ataques en 3 tiempos de  $\downarrow$ ). Ver Figura 1.

A las relaciones entre cifras y variables ya explicadas con respecto al número 4 y al 3, hay que agregar las existentes con el número 11 y sus derivados. Ver Gráfico 2.

Más allá de las relaciones simples ya expuestas, se producen otras más complejas que resultan de operaciones que toman en cuenta variables diferentes. Por ejemplo, sumando 11 (cantidad de páginas) a 88 (cifra metronómica) se obtiene 99 (cantidad total de compases).

Las cifras elegidas condicionan la grafía, la articulación formal, la métrica, la pulsación metronómica y la instrumentación. En cuanto a la grafía, señalemos la vinculación con prácticas similares utilizadas por John Cage y Morton Feldman que remiten a una predeterminación gráfica, anterior a la fijación de otras variables.<sup>10</sup> Se puede arriesgar la hipótesis de que en esta obra de Zimmermann el rayado previo del papel –con una cantidad fija de compases por hoja (9) y estableciendo distancias iguales entre las barras de compás– precedió a la escritura de calderones con función articuladora.

En *Shadows of Cold Mountain 3* hay dos conjuntos organizativos superpuestos: la red numérica ya analizada y los objetos sonoros. Estos últimos se dividen en:

<sup>6</sup> Richard Toop, «Portrait Walter Zimmermann», 1998.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Walter Zimmermann: En notas del programa de mano del concierto en el que se ejecutó la obra, en el marco del festival *Donaueschinger Musiktage*, 2000, Alemania. «*Shadows of Cold Mountain 3* übersetzt die gestlich-kalligraphischen Liniengepflegte von Brice Marden in Klang. Was dort freiheitlicher Ausdruck einer losen, weiten und schweifenden Linienfolge ist, wird hier zum Grenzgang. Flöte, Oboe und Klarinette sind nicht für Grenzenloses gebaut, jede Freiheit kommt in Konflikt mit der Mechanik». (Traducido del alemán por los autores de este trabajo).

<sup>9</sup> Artista plástico (Bronxville, Nueva York, 1938).

<sup>10</sup> Mariano Etkin; Germán Cancián; Carlos Mastropietro y María Cecilia Villanueva, «La repetición permanentemente variada: las Seis Melodías para Violín y Teclado (Piano) de John Cage», 2000.

Gráfico 1. Presencia de los números 4 y 3 y sus derivados en diferentes variables.

VARIABLES RELACIONADAS CON EL NÚMERO 4	VARIABLES RELACIONADAS CON EL NÚMERO 3
La serie completa, bajo el mismo título, está integrada por 4 obras.	Cantidad de instrumentos.
Forma: 8 secciones, 4 largas y 4 cortas.	Esta es la tercera de una serie de 4 obras con el mismo título.
Metro: 4/4	Compases por sistema (3) y sistemas por página (3).
Metronomo: ♩ 88 (♩ 44)	La obra tiene 99 compases.
2 calderones con duraciones estrictas de 4 negras cada uno.	Calderones de 3 duraciones: largo, medio, corto.
Hay 88 multifónicos de 2 sonidos.	Los objetos sonoros importantes son 3: multifónico, glissando, giro melódico en notas cortas.
Hay un solo multifónico de 4 sonidos.	

Figura 1. Ejemplos de utilización de ♩.

Gráfico 2. Presencia del número 11 y sus derivados en diferentes variables.

Número 11 y múltiplos	11	22	33	88	99
Variables	Cantidad de páginas	Cantidad de multifónicos diferentes en el oboe	Cantidad de sistemas pentagramados	Cifra metronómica (en ♩)	Cantidad de compases
	Cantidad de calderones de duración no medida			Cantidad total de multifónicos de 2 sonidos	
	Cantidad de multifónicos diferentes en la flauta (aparecen 17; 11 son diferentes)				

a) objetos primarios (multifónicos, *glissandi* y notas cortas),

b) objetos secundarios (notas largas, trinos y trémolos sobre una o dos notas).

Los objetos primarios se presentan ya en el c.1., repartidos entre los tres instrumentos. [Ver Figura 2].

Como ejemplo de objetos secundarios, mostramos su aparición en los cc.11-13. [Ver Figura 3].

La interacción de los objetos sonoros con la red numérica genera una organización formal articulada en 8 secciones, delimitadas por la mayor o menor preponderancia de uno de los objetos primarios: el *glissando*. [Ver Gráfico 3].

Las cantidades de compases indicadas en el Gráfico 3, hasta la 5ª Sección inclusive, son aproximadas y deben ser tomadas sólo como referencia: los puntos exactos de articulación se encuentran levemente desviados, uno o dos tiempos, con respecto a la barra de compás. La conclusión más importante que se desprende del Gráfico 3 es la asistematicidad en la distribución de las secciones –4 largas y 4 cortas– evitando toda previsibilidad en la sucesión.

La preponderancia de *glissandi* se comprueba en las secciones pares: El uso de calderones contribuye a la delimitación formal. [Ver Gráfico 4].

La inclusión de los calderones medidos de 4 negras –en el c.19, al final de la 1ª Sección y en el c.99, al final de la obra– parece responder no sólo a cuestiones articulatorias sino también a la necesidad de introducir una mayor flexibilidad en las duraciones, sin alterar la cantidad de compases ni el trazado previo de las barras de compás. La 4ª Sección muestra una discontinuidad en el proceso de gradual expansión de la presencia de los *glissandi* en las secciones pares. Esto se logra con la inclusión de otros objetos sonoros que debilitan la preponderancia del *glissando*. Esa discontinuidad aparece como un intento de enriquecer el planteo formal, enmascarando un patrón de alternancias (*glissando/no-glissando*) que, de otra manera, sería demasiado previsible.

Como dato curioso debe destacarse la evocación del c.1 en los compases 66 y 67, zona que coincide con la división 2:3 de la obra, principio articulador de muchas formas clásicas en la tradición del arte occidental. Ver Figura 4.

Un aspecto subyacente en la construcción de *Shadows of Cold Mountain 3* es el aprovechamiento sistemático de la contigüidad. Éste consiste en la transformación de los materiales, en las variables que los definen, por medio de un

desplazamiento hacia un escalón lindante. Los escalones lindantes son, en conjunto, un repertorio de posibilidades en el imaginario del compositor, una especie de materia que precede a la construcción de la obra. Si tomamos, por ejemplo, a la oposición liso/rugoso como eje de uno de esos posibles repertorios, constatamos que el aprovechamiento sistemático de la contigüidad se manifiesta en la presencia de diferentes estadios intermedios entre el unísono y el trémolo: *bisbigliando*, *frullato*, trémolo enarmónico (conocido también como «trino de color») y trino convencional. Este repertorio se hace evidente en el análisis, sólo después de disponer los escalones en forma contigua, sin tomar en cuenta su orden de aparición en la partitura.

El compositor vuelve explícito el repertorio escalonado como fuente principal de uno de los materiales primarios –los multifónicos– con el agregado de una tabla que, a modo de apéndice, acompaña la partitura. La tabla fue extraída de un libro de técnicas de ejecución para el oboe y ejemplifica las posibilidades de ejecución de multifónicos de dos sonidos.<sup>11</sup> En la Figura 5 (ver página 20) se transcriben las sonoridades que se exponen en esa tabla.<sup>12</sup>

Si entendemos al acto de la composición como una invención de redes y organismos que proveen continuidad a la obra, en *Shadows of Cold Mountain 3* las redes numéricas cumplen esa función. En buena medida tienen una relación de parentesco lejano con las tramas y caligrafías de los artistas que aparecen en la génesis del trabajo. En este sentido, las continuidades van más allá de la reproducción de las líneas caligráficas en la obra musical, por medio de *glissandi*. Las redes numéricas constituyen soportes más abstractos pero igualmente continuos, con escalones lindantes a manera de puntos que integran una línea. Por otro lado, los objetos primarios y secundarios funcionan mayoritariamente en el campo de lo continuo mientras que la tabla de los multifónicos aparece como una materialización de una red numérica desde el mismo momento en que –reconociendo su ordenamiento con escalones lindantes– el compositor numera sistemáticamente la sucesión ascendente. Así, la continuidad entre las redes numéricas y los *glissandi* se verifica también en los multifónicos numerados en la tabla. El rayado previo de las barras de compás agrega un factor más en este despliegue de variantes alrededor de un espacio y tiempo observado y escuchado como continuo, a través de una frag-

<sup>11</sup> Peter Veale y Claus-Steffen Mahnkopf, *Die Spieltechnik der Oboe*, 1995, p. 124.

<sup>12</sup> Las repeticiones de los multifónicos N° 5 y 6 y N° 16, 17 y 18 en realidad no lo son, ya que cada uno de ellos se obtiene con una digitación diferente, como aparece en la tabla original. La numeración que el propio Zimmermann realiza, confirma que son entendidos como sonoridades distintas.



Figura 2. Objetos primarios. Multifónico, glissando, notas cortas: c. 1.

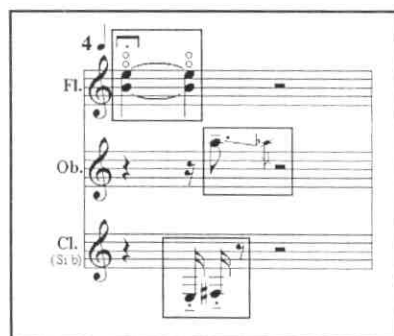


Figura 3. Objetos secundarios. Notas largas, trémolos, trinos (cc. 11-13)

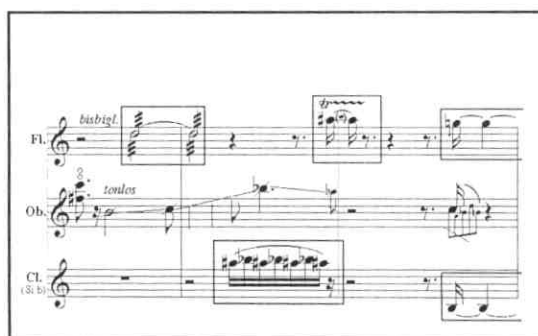


Gráfico 3. Articulación formal.

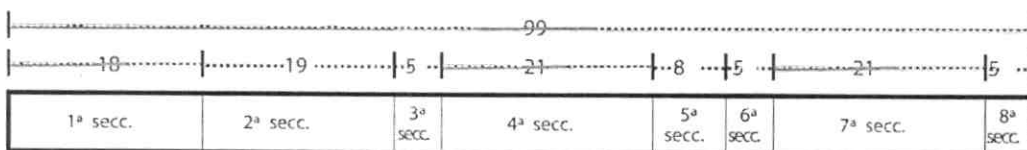


Gráfico 4. Articulación formal y su relación con el glissando y los calderones.

Secciones	Preponderancia del glissando	Calderones
1ª cc.1-19	—	c.1
2ª cc.19-37	X	c.19 c.25 c.32 c.37
3ª cc.37-41	—	c.37 c.40 c.41
4ª cc.41-61	X	c.41 c.51 c.61
5ª cc.61-68	—	c.61 c.66 c.68
6ª cc.68-73	X	c.68
7ª cc.73-94	—	
8ª cc.94-99	X	c.96 c.99

Figura 4: Evocación del c. 1 en las cc. 66 y 67.

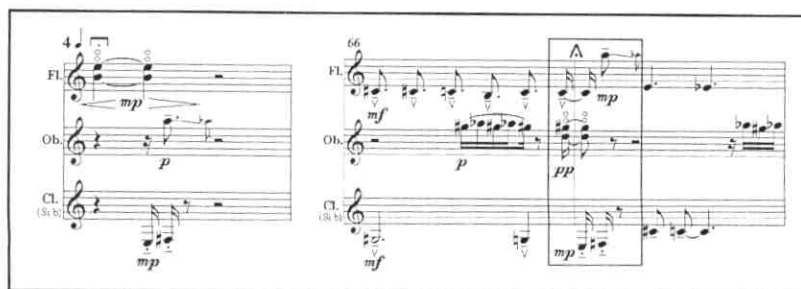
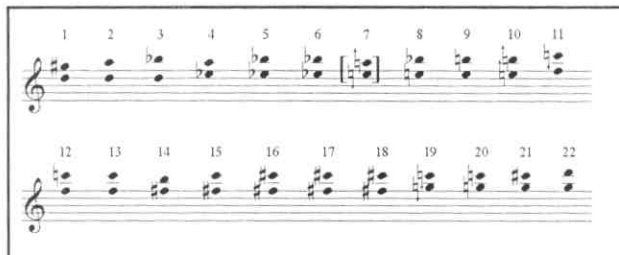


Figura 5: Repertorio de multifónicos de dos sonidos en el oboe (la numeración fue realizada por el compositor y agregada a la tabla preexistente).



mentación predominantemente gradual y escalonada que opera desde lo más abstracto hasta lo más concretamente físico del sonido.

### Bibliografía

- ETKIN, Mariano; Cancián, Germán; Mastropietro, Carlos y Villanueva, María Cecilia: «La repetición permanentemente variada: las Seis Melodías para Violín y Teclado (Piano) de John Cage», en *Actas del III Congreso Latinoamericano de Análisis Musical*, Mar del Plata, 2000. Reproducido en *Revista del Instituto Superior de Música*, Nº 8, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 2001.
- FOX, Christopher: «Walter Zimmermann's Local Experiments», en *Contact*, Nº 27, Londres, otoño 1983.
- TOOP, Richard: «Shadows of Ideas: on Walter

- Zimmermann's Work». Introductory lecture, XVI. *Weingartener Tage für Neue Musik*, 15 November 2002. [En línea], <http://home.snafu.de/nanne.walter/toop2>. [27 de setiembre de 2007].
- TOOP, Richard: «Portrait Walter Zimmermann». St. James Press «Contemporary Composers», 1998. [En línea], <http://home.snafu.de/nanne.walter/toopwz.html>. [27 de setiembre de 2007].
- VEALE, Peter y Mahnkopf, Claus-Steffen: *Die Spieltechnik der Oboe*, Kassel, Bärenreiter Verlag, 1995.