

CARMEN PARDO

## Musika, bikaintasunerako gonbidapena

*Elkarrizketa hau 2006ko otsailaren 15ean Madrilen Daniel Charles-ek (DC) eta Carmen Pardok (CP) izandako solasetik ateratako zati bat da. Bertan aztertzen dira, sotiltasun eta sakontasunez, filosofiaren eta musikaren arteko erlazioak, John Cagerek musikaz zuen ideia, bikaintasunerako -zentzu budistan- gonbidapena den aldetik, emozioetatik urruntzea den aldetik, eta Nietzschek musikaz zuen pentsamenduarekin duen harremana eta desberdintasuna, eta arakatzen du orobat, beste hainbat eta hainbat auziren artean, soinua birdefinitzearen arazoa, Deleuzeren ekarpenen argira.*

**CP** Txorientzat liburuan biltzen dira 70eko hamarkadan John Cagerekin izan zenituen solasaldiak, eta bertan musikari iparramerikarra mintzatzen da musikaz, bikaintasunerako gonbidapena den aldetik. Bikaintasun hori tradizio budistaren zentzuan ulertzen du, hau da, emozioetatik urruntzea den aldetik. Begien bistakoa da hitz horri ematen dion zentzua ez dela Nietzschek, adibidez, *Moralaren genealogian* ematen ziona; baina nozio horrek filosofoaren pentsamendua, musikari dagokionez, zeharkatzen duen modua, ez al zen nolabait premonitorioa? Nietzschek budismoaz zituen erreserba pertsonaletatik haratago, bikaintasun ideiak ez al digu bada pentsarazten Mendebaldeko musikak XIX. mendeko amaieraren eta XX. mendeko bigarren erdiaren artean izan duen bilakaeraz?

**DC** Zure galdera egundokoa da, baita sotila ere, plano anitzetan kokatzen delako eta iritzi zolitasuna eskatzen duelako. Ezin erantzun daiteke benetan ikerketa zirkunstantzial batean sartu gabe, ez bakarrik budismoaz eta Nietzschek, baita John Cagerek ezagutu eta praktikatu zuen budismoaz ere, bai Cagerek berak egindako Nietzschek balizko “errepikapenez” ere...

Nietzscherengan zentratzen bagara, egia da *Wagner Kasuaz* geroztik izan zuen Bizetenganako leialtasunak harritu egiten duela<sup>1</sup>. Ez da erraz ulertzen Wagnerren miresle porrokatu batek horrela aldarrikatu izana bere “konbertsioa” itxuraz bederen formalismo estetiko batera. Norabide aldaketa hori klasizismora itzultze simple baten moduan uler liteke, eta halaxe ematen dute aditzera zenbait kritikarik argudiatzen dutenean Nietzschek *hutsegitez* edo *egiaztatu gabe* aipatzen duela *Carmen*, oharkabe tamalgarri baten erruz, edo lapsus bat izan balu bezala, Mozartez aritu behar zuela esaten baitigute tinko.

Baina zer “hutsegite” zen hura? Nola sinetsi lapsus baten ideia? Ez bakarrik idazkiak, Nietzschek *Carmenen* partituz egindako eskuizkribuak ere egileak benetako musika “aktibo” baten alde, “hegoaldeko musika” egiazko baten alde sentitzen zuen miresmenaren lekuko dira. *Carmen*, Köselitz 1881ean idatzitako gutun baten arabera, “operarik onena” kontsideratzeak, eta Sevillako opereta bat ez izateak -Boulezek orain baieztatzen duen bezala-, behartzen gaitu arretaz aztertzeraz *Zientzia Alaiaren* egileak MUSIKALTASUNA kontzeptuaren gainean sortutako kontzepzioa. Nietzschek, Offenbachengan ikusten zuen “logika absolutua”ren aurrean sentibera, balio gorena egotzen zion partitura baten *muntaketa* eta *egikerari*. Eta horretaz gogoeta egiten badugu, beharbada jada Bizetengan badago zerbait John Cagerek, bere jatorri kaliforniarra aipatzean, “*sunny disposition*” [aldarte eguzkitsu] batekin jaio zela esaten zuenean aldarrikatzen zuen *argitasun* harekin aldera daitekeena.

**CP** Bizet Wagnerren aurretik hobesteak musika alorrean errepikapenaren kontua beste modu batean planteatzea dakar, eta ez dugu ahaztu behar XX. mendea musika errepikakorren, musika itxuraz estatikoen mendea izan dela. Alabaina, eta haietan musika erredundantea besterik ikusten ez duten guztien kontrara, 1976ko testu batean, “La musique et l’oubli”, errepikapena ahanzturaren funtzioa dela diozu, eta ez oroimenarena<sup>2</sup>. Nola uste duzu gertatzen dela musikatik ahanzturanzko higitze hori Wagnerren lanean?

**DC** Nietzschek “erritmo zentzuaren degenerazio” bat ikusten zuen Wagnerrengan, baita tempo indartsuen eta ahulen arteko txandakatzeen eten ugari eta sarri ustekabekoak – neurri erregularraren ondoan- ere. Musika wagnerreratzean, *ahaztua izateko* –zentzu alzheimertarrean- arriskuan zegoen! Haren espezifikotasuna, hasieran noizean behin barreiaortasun erritmikoan murgildua, epe luzean galtzeko arriskuan zegoen.

Wagnerrentzat garrantzitsuena ez zen garapen musikalaren simetria eta periodizitatea, baizik eta, areago, garapen hori HITZAREN jauzi eta gorabehera lotzea, azpimarratu egin dezaketelako diskurtsoaren errepikapen *dramatikoa*. Iruditzen zitzaion opera baten libretoan sartutako hitz guztiek, *zentzuaren parte baten* eroaleak diren aldetik, *ikuslearen arreta guztia monopolizatzea* merezi zutela. Horren emaitza zen tempo indartsuen banaketa aldatu egiten zela hitz batetik bestera. Eta *zentzua* musikaren gorabeheren *erakusgarri* soil izatera murrizten zen: musika hondoratzeko arriskuan zegoen, *hondora bidalia* izateko arriskuan. Hortik dator Nietzschearen eragozpena: Wagner iritsia zen *itxura bati abantaila ematera* -edo Adornoren lexikoaren arabera, *fantasmagoria bat fetixe bihurtzera*-: *deriban doan fluxu* baten itxurari.

Auzi horren garrantzia ez zitzaion kritikariei oharkabea pasatu. André Boucourechliev-ek gogoratu zuen bezala, tonalitatez aldatzeko Wagnerren joerak, modulazio horien ildotik, belarriaren orientazio galera eragiten zuen, harik eta azkenean diluitu zen arte melodia horien ulerpen diakronikoa, garai klasikoak ezarritako zentzuan. Ez al zen ordaindu beharreko prezioa tonalitatea ofizialki -alegia, historikoki- geldiarazia izan zedin? Laster, abentura atonalak eta gero serialak eskura izango zuten erreferentzia bat bertatik garatzeko<sup>3</sup>.

“La musique et l’oubli”ra itzultzen bagara, iruditzen zait testu horretan funtsezko mutazio bat gertatzen zela Gisèle Brelet-ek landu zituen espazioaren eta denbora musikalaren arteko harremanen kontzeptioari dagokionez. Mutazio hori Gilles Deleuze nire maisuak, zeinaren Nietzsche inguruan Sorbonnen emandako ikastaroaren sintesi bat egin bainuen 1958an nire laguntzat, iradoki zidan. Deleuzeren terminologian inspiratuta, ahanztura *oroimenaren akats* soil batera murriztu baino areago, *oroimen horren agintetik errotiko askatze* baten alde *positiboa* ikusi nuen. Beraz, kontua ez zen Nietzschearen alde egitea... ezta Cage Wagnerrekin parekatzea ere. Auzia, niretzat, zen *soinuaren birdefinizioa beste bakuntasunei lotu gabeko bakuntasun bereizgarria den aldetik*, eta loturarik ez egote horrek ahalbidetu beharko lioke loturari berari edozein bakuntasunetan finkatzea. Horri John Cagek esaten zion “*ez-jarraitutasunaren jarraitutasuna*” eskuratzea.

**CP** Eta keinu horrek ahalbidetuko luke *desberdintasunaren* eta *errepikapenaren* arteko *desberdintasuna* deuseztatzea, ahanztura atzean dagoela, *desberdintasuna* eta errepikapena gauza Bera izatera iristen baitira.

**DC** Horixe da, hain zuzen. Deleuze jokatzeko aritua zen *desberdintasunaren* eta errepikapenaren arteko identitate horrekin, *desberdintasuna* bakarrik errepikatzen zela argudiatuta. Era berean esan liteke errepikapena bakarrik *desberdintzen* zela. Gauza

Bera izatea *artean* eta *eta* horien ahanztura da. Hartara, itzuli egiten gara budismoaz egiten duen aipamenera, zeinarekin, eta arrazoi osoz, lotzen baitu Cageren pentsamendua, nahiz eta berak behin eta berriro azpimarratu zituen bere filosofiaren alderdi taoista jakin batzuk, eta batez ere *I Ching*. Egiatan, ez zion inoiz izakien arteko (eta batez ere soinuen arteko) “eragozpenik gabeko interpenetrazioa” ospatzeari utzi, 50eko hamarkadan Daisetz Teitaro Suzuki-k predikatu bezala.

Baina zuk esaten dituzunean hitz horiek, “*desberdintasuna eta errepikapena gauza Bera izatera iristen dira*”, “*Bera*” hori dagokio Heideggerrek 1977an Zähringen-en emandako Mintegiak “*pentsamendu tautologiko*”<sup>4</sup> deituko zionari, harentzat hura baitzen “hor behera, aurrera daraman bide bat... (*ein Weg der hinführt vor...*), eta eramaten ari diren aurrera hori erakusten ahal da (*und sich zeigen lässt das wavor es geführt wird*)”.

Hala ere, iragartzen dena beharbada diziplina *ez-ikusizko* bati legokioke, *entzute* baten *bildutasunari*.

**CP** Entzutearen auziak preseski arduratu izan zuen John Cage bizitza osoan. Auzi hori planteatu zuen nola musikan hala musikaz hitz egitean, baina batez ere bizitzan bertan planteatu zuen, harentzat ez baitzegoen inongo alderik artearen eta bizitzaren artean. Bereizigabetasun horixe da zuk gonbidatu duzuna ados jartzera bizimodu moduan eta ez edertasunaren behatze moduan definitutako *estetika* batekin. Baina estetika horrek ez al luke halaber berriro arduratu behar kontzeptuak lortzen? Musika munduak eztanda egin duenez, ez ote ditugu behar pentsamenduaren *tresnak*, gertatzen dena autoritarioa ez den eran erakutsi eta ulertuko dutenak, aztarnarik uzten ez duten tresnak, Cagek esan ohi zuen bezala? Nola egin duzu halako lana, edo nola moldatuko zinateke egiteko?

**DC** Nietzscheregana itzultzen bagara, “*ahal* borondate batez” hitz egiteak ez al du jokoan jartzen Maître Eckhart-ek aztertutakotik hurbil dagoen “*nahi ez izate*” bat? Eta halako “*nahi ez izate*” baten “*ahala*”k, nietzschetar premonizioaren bat agerian uzten duela suposatuta, ezin izan ote zuen *ready-maderen* sortzailearen, Marcel Duchampen arreta deitu XX. mendean? John Cagek jardun zuen collage hori “denboratik kanpo” zizelkatzen, “Marcel Eckahrt”en eta “Meister Duchamp”en artean ezkutuko konnibentzia bat zegoela uste izan zuenean. Hil baino urtebete lehenago, Emilie Zum Brunn-entzat idatzi zuen Eckhart eta Duchampen esaldiak nahasten zituen poema berebiziko bat, izenburu esanguratsua zuena: “*Meister Duchamp, edo ur gainean bizitza*”<sup>5</sup>.

*Mesostic* bat zen, hau da, testu bat tipografikoki halako moldez ezarrita, non ikusizko mezu bat, goitik behera, bertikalean, dezifratu beharrekoa, estrofa baten edo orri baten bizkarrezurraren funtzioa beteko bailuke. Bertikalean dagoen mezua poema eskaini dion pertsonaren izena da, poemaren subjektuarena. Baina “subjektu” horrek ez du nahitaez “subjektibismoa” ekartzen. Edozein subjektibismo mota arbuiatzen zuen Cagek. Norbaitek telefonoz galdetzen zionean abizena nola idazten zen, beti erantzuten zuen: “My name is Cage, like Cage for birds”. Eta ez zitzaion inoiz ahazten gaineratzea: “kaiola beti dago zabalik”...

Ez gaitezen kontzeptuen grafiaren kontu itxuraz formal horretatik urundu, ezta Heideggerren aipamenetik ere. Letra larriaren erabileraz dagoen alemanezko arauaren aurrean ingeles baten harridura esplikatzeko Ernst Jüngerren gutun bati erantzuten, Heideggerrek aholkatu zion galde ziezaiola ingeles hari ea Shakespeareren hizkuntzan zergatik letra larrian idazteko ohorea ematen zitzaion hitza “*I*” zen, “*ni*”. Horrenbestez, ezinezkoa izango al litzateke planeta osoan hedatzeko joera duen hizkuntza anglosaxoi

horrek lehen pertsona, *edozein lehen pertsona*, izendatzea gehiegizko gorazarre hori egin gabe?

**CP** Merezi du Heideggerren ironian gogoeta egitea. Baina adierazten duen “subjektibizazio” gehiegizko baten susmoak ez al du harremanik hain zuzen ere zuk Cagerengan aurkitzen duzunarekin, esaten duzunean arbuiatu egiten duela “subjektutzea” [assujettissement], baina subjektibotasuna zalantzan jarri gabe?

**DC** John Cageren inguruko lan gako batek lagunduko dit erantzuten, eta liburu hori inork baino hobeto ezagutzen duzu zuk, egilea baitzara. Izenburuak, *La escucha oblicua*, definitzen du derrigorrezko erantzuna *errepikapenaren* estatusari eta gaur egun *entzuteak* duen bilakaerari dagokienez zure galderaren *-nire galdera ere baden horren-* aurrean.

Zergatik zeihartasun hori? Uste dut ez naizela zure perspektibatik urruntzen berriro hartzen badut ahanzturaren auzia oroimenaren mendeko *ahantzura negatiboaren iraultze* batez mintzatzen nintzenean planteatu nuen era berean,aldi berean oroimenik gabea eta askatzailea den ahanztura *positibo* baten mesedetan: *ahantzura aurrez ezarria, oroimen oro eta ahanztura negatiboa baino lehenagokoa*. “Zeiharra”, hain zuzen ere, da begirada askea, etorkizunaren inbentarioa egitea bilatzen ez duena, arduratzen delako, une honetan, Nietzschek *genealogia* esaten dion horretaz, zeinak agerian uzten baititu *jatorrizko* maila eta izenburua. Eta ez da haren asmoa iraganean galdu duena laburbiltzea, horrek esklabo egingo bailuke, *hasieretako* kronologia kalkulatzera mugatuko litzatekeen historia baten esklabo. *Ahanztura zeihar* horrek eskatuko luke soil-soilik *begiak zabaltzea, instantea(z) entzutea*. Zeihartasunaren *entzutearen zolitasuna* da *tresna estetiko ez-bortitz* nagusia!

Nietzsche Bizet gorai patuz Wagnerrengandik urruntzeko modua eredugarria iruditu bazitzaidan, hori hala izan zen mahai gainean halako tresna bat jarri zuelako -kontrasterako eskema bat, zeinean hasieran anbiguoak ziren alderdiak elkarlotu ahal izango baitziren, birbanatu eta elkarrentzat oztopo ez izan *denbora intentsibo* batera zabaltzeko-, *trebesko entzute* baten mendean dagoena. Entzutea, beharbada lañoa eta zeiharra besterik ez, baina, Nietzscheren arabera, «izar dantzari batez erditzeko barruan eraman behar den kaosean» murgiltzen da...

**CP** Nietzsche, bere burua musikagile hartzen zuenez, ez zen saiatu bere ideiak “musikan ematen”? Ez zuen *musikalki* landu alderdi hori?

**DC** Bai, eta -irudika daitekeen bezala- era probokatzailan. Soil-soilik aipatuko dut pianorako pieza bat, 1871n konposatua -*Tragediaren jaiotza* baino urtebete lehenago-, “*Fragment an sich*” izenburu esanguratsua zeramana, bertan sakontzen baitu, estreinako aldiz inondik ere, itzulera eternalaren ideian. Orri bakarra da, eta hartan aletuz joaten da sekuentzia bat forma koralean, akorde konbentzionalekin, eta azaldutakoa behin eta berriz itzultzen da begizta moduan. Ez dago arreta bereziki erakartzen duen ezer; edozein kasutan, gai filosofiko baten blaitze *musikala* ez da lehen begiratuan sumatzen. Hura hautemateko, beharrezkoa da obra JOTZEA [JOUER], hau da, “*da capo con malinconia*” gisako bat egitea, egileak partituraren amaieran idatzitakoa, errepikapen kopuruari dagokionez inongo mugarik jartzen ez duena.

**CP** Beharbada esan liteke Nietzsche Amerikan eta European XX. mendearen azken herenean sortu ziren musikari errepikakorren aitzindari ezezaguna izan dela. Eta baieztatu liteke Cagek, *Fragment an sich* horren existentziaren berri izan balu, Satieren *Vexations*

ospetsuei ematen zien atentzio bera emango ziela. Bi lan horiek alderatu nahi izan gabe, ez duzu uste *Vexations* piezak jokatu ahal izan duen *errebelazio* papera agian *Fragment an sich*ek jokatuko zuela, garai hartan interpretatua izan balitz?

**DC** John Cageri galdetu nion, ez kontu hori, *Fragment* aditu gutxi batzuk besterik ez baitzuten ezagutzen, eta ni ez nengoen haien artean, baizik eta beste gauza bat, nire ustez -uste okerra- baliokidea zena: ezin ote liteke pentsatu musika errepikakorren garapenak bultzada hartu zuela 1963 zorigaiztoko datatik aurrera, urte hartan gertatu baitzen New Yorken, Cageren ekimenari esker, *Vexations* lanaren mundu alorreko sorrera: hartatik *princeps* orria eta 840 *da capo*ak interpretatu zituen 18 ordu eta 40 minututan hamar piano jotzailek (gehi bi ordezeko) osatutako armada batek? Amaierarik gabeko musika baten errebelazioak, iraupenaren distentsio ia-ia *ad libitum* bat eraginez, ez al zuen saihestezin egiten denboraren erabilera berri bat? Johnen erantzuna oso sinplea izan zen: “denboraren «erabilera» ezin izan zitekeen berdina izan *Satierengan eta musikari errepikakorrengan, Satierengan arreta ez baitzen inoiz zuzentzen egoak bestea menderatzea bilatzera*”. Nire galderak ez zuen zentzurik...

Izan ere, entzutea etikatik bereiztea ezinezkoa baita. Gogoratu behar al da John Cage, soinuen artearen -isiltasunak barne- esplorazioari ekina ziona, konturatu zela hiztegi guztietan *music* hitzaren aurretik beti zegoela *mushroom* hitza, eta berehalakoan lagundu zuela New Yorkeko Mikologia Elkartearen fundatzen? Errizoma gaitan aditu ospetsu bilakatua, ez zuela inoiz galdu interesa, Japoniara egin zuen lehen bidaiatik, Kyotoko Ryoan-ji “lorategi lehor” ospetsuan hondarraren eta gailentzen diren hamabost harrien arteko juntura ñimiñoan (*ma*, esaten diote japoniarrek, edo bestela *aida*) setati agertzen den goroldioan<sup>6</sup>? Nolako gozamenaz kontatzen zuen behin eta berriz istorio hura, Buda “heriotza naturalez” hil zela zioena, perretxiko afari baten ondoren, haien egitekoa, denek dakiten bezala, “mundua hondakin zaharretatik libratzea” baita? Horrek behingoz argitu ahal izango liguke Cageren ironia, “igandetako budista” aitortzen zenean; esparru eztabaidatsu horretan proselitismo orori uko egitea, baita apaltasun parte bat, ez-indarkeria pitin handi bat... Laburbilduz, halako bikaintasun bat.

DANIEL CHARLES musikaria eta filosofoa da. 1969an Paris VIII (Vincennes) Unibertsitateko Musika Departamentua sortu zuen, eta hamar urtetan irakatsi Paris IV (Sorbonne) Unibertsitatean eta bederatzi urtetan Nizako Sophia Antipolis-en. Idatzi ditu, besteak beste, *Pour les Oiseaux* (elkarrizketa John Cageri, 1976); *Gloses sur John Cage* (1978, ed. gainb. eta areag., 2002); *Le Temps de la voix* (1978); *Musik und Vergessen* (1984); *Musiques nomades* (1998) eta *La Fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique* (2001).

CARMEN PARDO doktorea da Filosofian Bartzelonako Unibertsitatean; John Cageren edizioa eta itzulpenaz gain, *Escritos al oído* (1999); *La escucha oblicua: una invitación a John Cage* (2001) eta *Robert Wilson* (2003) (Miguel Morey-rekin elkarlanean).

OHAR ETA ERREFERENTZIAK

CC

*Artikulu hau Attribution-NonCommercial-ShareAlike gisako Creative Commons lizentzia baten mende dago. Testuak nahiz itzulpenak kopiatu, banatu eta jende aurrean erakuts ditzakezu irabazi asmorik gabe baldin bada. Horrez gain, eratorritako lanik sortzen baduzu, lizentzia beraren mende egin behar duzu. Lizentzia osorik irakurri nahi baduzu: [http://creativecommons.org/license/index\\_html?lang=eu](http://creativecommons.org/license/index_html?lang=eu)*

---

<sup>1</sup> Nietzschek Bizeten aurrean zuen jarrerari eta, oro har, musikaz zuen ikusmoldeari dagokionez, ikus Eric Dufour, *L'Esthétique musicale de Nietzsche*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2005. Bertatik hartu ditugu ondoan datozen zehaztapen funtsezkoak.

<sup>2</sup> Charles D., "La musique et l'oubli", *Traverses*, n° 4, Paris, C.C.I. (Centre G. Pompidou), 1976ko maiatza, 14.-23. or. Mireille Buydens-en *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze* liburuan (Paris, Vrin, 1990, 155.-165. or.), "La musique et l'oubli"ren eta Deleuzek *Mille Plateaux* (Paris, Minuit, 1980, 325. or. eta hurrengoak) liburuan proposatutako irakurketaren azterketa sakona egiten da.

<sup>3</sup> Boucourechliev A., *Dire la musique*, Paris, Minerve, 1995, 138.-139. or.

<sup>4</sup> Heidegger M., *Le Séminaire de Zähringen* (1973ko irailaren 8ko mintegiaz Cl. Roles-ek eta J. Beaufret-ek gainb. itz.), in *Questions IV*, loc. cit., 338.-339. or.

<sup>5</sup> *Meister Duchamp, or Living on Water* poema, 1991ko apirilaren 14koa, John Cagek konposatzeko ohorea egin zidana Emilie Zum Brunnen *Voici Maître Eckhart* bildumarako (Grenoble, Jérôme Millon, 1994), berriz aipatua izan da in Daniel Charles, *Gloses sur John Cage, suivies d'une Glose sur Meister Duchamp*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, 326.-327. or.

<sup>6</sup> Ik. "Gloses sur le Ryoan-ji" in D. Charles, *op. cit.*, 301.-323 or., eta Takahiko Imura-ren *Ma: Space/Time in the Garden of Ryoan-ji* filmaren iruzkina, in "Le Ryoan-ji porté à l'écran", *Revue d'Esthétique*, 39. zk., 2001, 27.-31. or.