

Precisión y anarquía en Feldman

Cuando se habla de análisis musical, o de cualquier otro tipo de análisis, presuponemos un todo coherente que nos es dado y, como analistas, emprendemos la tarea de descifrar esa coherencia. Para tener acceso a ese funcionamiento, comenzamos un largo proceso de traducción y clasificación: eventos sonoros en diferentes categorías analíticas, como estructura, forma, jerarquía, sistema, para supuestamente comprender ese objeto.

Mientras tanto, en la lectura de textos sobre la obra de Morton Feldman llama la atención la dificultad de utilización de esos criterios tradicionales. Hasta al propio Feldman le parecía ser su música inaccesible por las vías tradicionales de la musicología: consideraba haber aprendido más con artistas plásticos que con compositores.

Sin embargo, están siempre presentes en sus piezas elementos tradicionales, pero de manera dislocada de su función convencional: son como iluminados bajo otro ángulo.

El contacto en los años 50 con músicos como John Cage, Earle Brown, Cristian Wolff y David Tudor, y con el expresionismo abstracto de artistas plásticos como Jackson Pollock, Willem de Koonig, Philip Guston, fue para él determinante en el desarrollo de un contacto más elemental con la percepción del material sonoro.

Como en Cage, muestra la música de Feldman una tendencia a moverse en un cierto «lugar metafísico», en la formulación de Franck O'Hara⁽¹⁾. La trascendencia se da en la intensificación de la percepción del aquí y ahora de los fenómenos acústicos. Para liberar a los sonidos del control autoritario del compositor, tanto Feldman como Cage fueron llevados a cuestionar sus métodos de trabajo: Cage a través de consultas al I Ching, y Feldman inicialmente a través de la notación gráfica, donde el intérprete es incitado a proyectar sonidos de forma no virtuosística, teniendo al silencio como punto

de partida. No se trata aquí de catarsis improvisatoria, sino de un cierto espacio sugerido por la notación, donde el intérprete pueda dejar que los sonidos ocurran en toda su autonomía. Entre 1952 y 58, abandona la notación gráfica, volviendo a la utilización de notación tradicional, que mantuviese sin embargo la abstracción y la ausencia de control de la música indeterminada. Le interesa no un sistema, sino un método de trabajo. Algunas de las características de su método de trabajo son, por ejemplo, la escritura con tinta, como posibilidad de observar su propia atención al trabajar; escribir todas sus ideas en la partitura —mezclar los sonidos directamente en la tela— de forma de poder posteriormente dislocar el material en cualquier dirección; silencio como sustitución del contrapunto —me intereso por el contrapunto de la misma manera que Mozart, o sea, como orquestación⁽²⁾—; utilización de patterns; disposición discontinua y modular del material.

Aquí cabe una observación sobre el concepto de *lesness*, término que se refiere a la traducción del título del texto *Sans* de Samuel Beckett. Ese término, en alemán *Losigkeit*, es utilizado por Martin Erdmann al referirse a la obra de Feldman⁽³⁾, como opuesto a *Zusammenhang*, noción que es por él definida como «sistema jerárquico de materiales acústicos, los cuales deben ser ordenados por las categorías de continuidad temporal y de homogeneidad acústica». Esa necesidad de *Zusammenhang* o coherencia, nexos, parte del principio de que la música es un lenguaje como cualquier otro. Debe, por lo tanto, para ser comprendida, presentar relaciones de subordinación interna posibles de traducción a un lenguaje verbal, matemático o científico. Cage fue el compositor que más se dedicó a componer una música que estuviera libre de ese tipo de subordinación, teniendo a Duchamp y a Satie como precursores. Intentando liberar a los sonidos de las decisiones del ego del compositor, los liberaría también de las presiones de cualquier sistema donde la sintaxis es jerárquicamente más importante que el material sonoro. Finalmente, el ego del compositor es una entidad generada también por una necesidad lingüística, donde el sujeto, el yo, ocupa una posición más importante en relación al objeto, el sonido. Para trascender ese dualismo básico, Cage echa mano al azar, en tanto líneas centrífugas al discurso autoritario del ego. Líneas de fuga, multiplicidad, camadas, segmentaciones, intensidades, encadenamiento maquinal, términos que Deleuze y Guattari⁽⁴⁾ desarrollan para esclarecer el modelo de pensamiento que llaman rizomático, anarquista o esquizoide, en oposición al pensamiento analítico occidental tradicional, de raíz o árbol, donde la dicotomía de la regla binaria «uno generando dos» pretende reducir todo a una unidad, a una organicidad, a una raíz principal, y que, en la pretensión de intentar imitar a la naturaleza, la niega, dado que parte de un

dualismo básico entre sujeto y objeto, libro y mundo, arte y naturaleza. Como principios de ese modelo rizomático, establecen:

1 y 2: Principio de conexión y heterogeneidad (cada punto del rizoma puede ser ligado a cualquier otro; no existe lenguaje homogéneo universal).

3: Principio de multiplicidad («una multiplicidad no tiene sujeto (no subjetivas) ni objeto (no significantes), es definida exclusivamente a través de determinaciones, tamaños y dimensiones que no crecen sin transformarse automáticamente»– son definidas a través de líneas abstractas, de líneas de fuga y de deterritorialización).

4: Principio de interrupción, corte, no significante: contra el supersignificante corte que separa las estructuras unas de otras o las atraviesa. Un rizoma puede ser interrumpido o destruido en cualquier lugar.

5 y 6: Principio de Cartografía o Decalcomanía: un rizoma no tiene compromiso con un modelo generado o estructurado. No es copia, reproducción jerárquica, como en la lógica del árbol, sino mapa, que es acto, donde todo tipo de montaje es posible⁽⁵⁾.

Podemos, en la obra de Feldman, establecer un paralelo entre los principios del pensamiento rizomático propuesto por Deleuze y Guattari y la oscilación entre la presencia y ausencia de coherencia formal, o sea, el cuestionamiento que hace Feldman del concepto tradicional de coherencia. Tomemos como ejemplo algunas características de su pieza **For John Cage**, para violín y piano, de 1982.

1) El aspecto dialogal permea toda la pieza: raramente los instrumentos tocan en el sentido de «acompañar» al otro; el principio de alternancia es llevado al extremo en que la alternancia se transforma en simultaneidad, y no en contrapunto jerárquico. La autonomía de cada instrumento es reforzada, también, por la diferencia entre afinación natural (violín) y temperada (piano) –(Principio de conexión o heterogeneidad)–.

2) La diferenciación entre repeticiones literales y repeticiones aparentes está oscurecida y es difícil de ser percibida en la audición – repetición dentro de la no repetición, donde el tiempo es percibido en su linealidad; mientras, la sensación de presente y pasado desaparece: las repeticiones irregulares producen imprecisión y cuasi desactivación de la memoria –(Principio de multiplicidad, o principio de cartografía)–.

3) Gestos melódicos que, reducidos al mínimo, son como metáforas de melodías –(Principio de multiplicidad)–.

4) La pieza es mantenida en movimiento a través de la variación. A pesar de la utilización de procedimientos tradicionales como inversión, retrógrado, aumentación y disminución, ella no se da en su función retórica tradicional: es cuestionada en la medida en que no está ligada a cualquier linealidad, sino

vinculada a la creación y mantenimiento de una «atmósfera» generada por la tendencia de los sonidos –(proporciones, escalas –Principio de multiplicidad).

5) Decisiva para esa no linealidad es la fragmentación y el constante reordenamiento del material, donde la permutación y combinación desempeñan un importante papel – la identidad de los elementos es difusa, la relación entre fondo y figura desaparece, como también la diferencia entre original y copia – (Principio de interrupción, corte, no significante)–.

6) Los intervalos son tratados como timbres: Feldman intenta darles tiempo para ser oídos, para liberarse de cualquier sintaxis, principalmente a través de inversiones y transposiciones –(deterritorialización)–.

La precisión anárquica del trabajo de Feldman, sus reflexiones sobre la cotidianeidad de la relación sonido-escucha, objeto-sujeto, hace difícil la diferenciación entre material, productor, producción y producto musical: es la máxima diferenciación en lo indiferenciado. La preponderancia de la razón binaria, dualista, es, como en Deleuze y Guattari, cuestionada tanto en su trabajo como en su método de trabajar –aquí, composición y análisis, como tentativa de reducir todo a un tronco sintáctico y coherente, no sólo es insuficiente sino que inhibe la atención al material. Lo que debe ser observado es el campo observador-objeto hasta el punto en que casi desaparezcan, sin que esto genere la sensación de no comprensión. Al decir de Feldman, «quiero que ustedes se sientan burros*, tanto como yo quiero sentirme burro. Tuve un amigo, un gran pintor. Decía que un cuadro que el entendía, lo aburría. Pero nosotros, músicos, no tenemos esa sensación. A nosotros nos aburre lo que no entendemos. Deberíamos considerar una fiesta el hecho de encontrarnos con una música que no entendemos»⁽⁶⁾.

VIII - 1992

(Traducción del portugués: Omar Corrado)

Notas

- (1) Frank O' Hara, «New directions in music. About the early work», in Morton Feldman, *Essays*.
- (2) Morton Feldman, *Middelburg Lecture*, 2.7.1985, Niederlande.
- (3) Martin Erdmann, «Zusammenhang und Losigkeit, zu Morton Feldmans Kompositionen zwischen 1950 und 1956», *Musik-Konzepte* 48/49.
- (4) Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Rhizom*, 1976.
- (5) Idem.
- (6) Morton Feldman, *Middelburg Lecture*, 2.7.1985, Niederlande.

* Traducimos literalmente el término en portugués *burro*, en el sentido de ignorante (NDT).