

Un “error” en *Bass Clarinet  
and Percussion* de Morton Feldman\*

Mariano Etkin, María Cecilia Villanueva

Uno de los mayores atractivos de la investigación musical es el hallazgo de momentos en los que, claramente, salen a la luz las tensiones originadas por los diferentes procedimientos puestos en marcha por el compositor. Estas tensiones, acuerdos y desacuerdos entre planos, objetos, sistematizaciones y decisiones son, finalmente, los que dan su identidad a la obra. Pero un interés adicional e infrecuente del análisis musical es el descubrimiento de los llamados errores, generalmente cometidos por los compositores en la manipulación de cantidades o series de objetos sonoros, alturas o intensidades. Se presenta aquí una disyuntiva en la apreciación de la “falla”: tomarla como una decisión intencional del compositor con el objeto de perturbar la mecanicidad del procedimiento o como el resultado de una distracción en el momento de realizar operaciones aritméticas de suma o resta y de transcripción de materiales propios o ajenos. Queda la posibilidad adicional de que el autor, habiendo advertido el error en una etapa avanzada del trabajo, decida no corregirlo. Para el analista, más allá de arriesgar una opinión sobre cuál pudiera ser la opción más verosímil, siempre existe la tentación de enmendarlo y de especular con una obra perfecta, constructivamente hablando. Por sobre todas las cosas conviene tener presente, sin embargo, que en el arte no hay lugar para el concepto de error, entendido desde un punto de vista científico, binario y positivista. Lo que el artista decide incluir en su obra responde a la arbitrariedad de lo necesario; de lo necesario de sus decisiones, finalmente concurrentes a los requerimientos –es decir, a la necesidad– de la obra misma.

En *Bass Clarinet and Percussion* (1981) de Morton Feldman constatamos uno de esos supuestos errores. Al abordar esta obra, una de las primeras dificultades que se presenta es la cuestión de la notación. En efecto, la obra está articulada, horizontalmente, en dos estratos, Clarinete Bajo y Percusión, caracterizados por una escritura métrica y textural bien diferenciada. La Percusión mantiene invariablemente la métrica de 3/4, mientras que el Clarinete Bajo evoluciona de acuerdo con métricas muy cambiantes. Estos dos estratos relativamente independientes, a su vez, se dividen en 8 secciones. Lo que lla-

\* Este trabajo fue realizado en el marco del Proyecto de Investigación *Forma y material en la música del siglo XX*, dirigido por el Prof. Etkin y la Prof. Villanueva (Co-Directora). Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

ma la atención es que la analogía visual-temporal –a igual espacio separado por la barra de compás, igual duración en todos los instrumentos– aquí esté anulada. Es decir, lo que se ve como simultaneidad no se escucha como tal, salvo en los puntos de sincronización que acontecen cada 135 negras, como indica el compositor: “Cada cinco sistemas = 135 negras tanto para el Clarinete Bajo como para la Percusión”. Como cada sistema tiene una cantidad fija de compases (9), las 135 negras se completan cada 45 compases (9 compases x 5 sistemas = 45 compases). Estos puntos de sincronización coinciden generalmente con puntos de articulación formal, como se observa en el Cuadro 1.

En la 3ª Sección (cc.136-180), que abarca exactamente 45 compases, se constata un error en la cantidad total de negras del Clarinete Bajo. Mientras que en el estrato de la Percusión la duración total es de 135 negras –cantidad que coincide con la prescrita por el compositor– en el estrato del Clarinete Bajo, por el contrario, la duración total es de 134 negras, es decir, una negra menos. Este error –de no ser corregido– tendría consecuencias muy importantes, ya que a partir del final de esta sección los restantes puntos de coincidencia gráfico-temporales entre los dos estratos no se llevarían a cabo, a pesar de las indicaciones de Feldman.

	c.46	c.91	c.136	c.181	c.226	c.271	c.316	
Cl.	1ºsecc.	2ºs.	3ºs.	4ºs.	5ºs.	6ºs.	7ºs.	8ºs.
	coincidencias c/135 neg.							
Perc.	1ºsecc.	2ºs.	3ºs.	4ºs.	5ºs.	6ºs.	7ºs.	8ºs.

Cuadro 1: puntos de coincidencia gráfico-temporales y su relación con la organización formal en ambos estratos

Para resolver las consecuencias producidas por este “error”, un primer intento consistiría en equiparar a la Percusión con el Clarinete Bajo y no a la inversa, modificando el metro del c.180 y convirtiéndolo en un compás de 2/4. Aunque desde un punto de vista práctico ésta es la opción más simple, traiciona una de las características fundamentales del estrato de la Percusión: la uniformidad métrica de 3/4 durante toda la obra. Una vez descartada esta modificación métrica, orientamos la búsqueda en el mismo estrato donde se produce el error: en el Clarinete Bajo. La omisión y consiguiente desfase de una negra deberían poder corregirse sin modificar ninguno de los patrones duracionales utilizados en el Clarinete Bajo.

Bass Clarinet and Percussion despliega múltiples y complejos procesos constructivos, tanto en cada uno de los estratos como en la complementación entre

ambos. Muchos de estos procesos constructivos se prolongan a lo largo de varias secciones. Nos referiremos brevemente a lo que ocurre en la 2ª Sección para facilitar la comprensión de los criterios seguidos para subsanar el “error” que aparece en la 3ª Sección. En efecto, en la 2ª Sección (cc.91-135) se verifica en el Clarinete Bajo la utilización de una tala de metros de 15 compases que aparece 3 veces (ocupando la totalidad de los 45 compases de la sección).

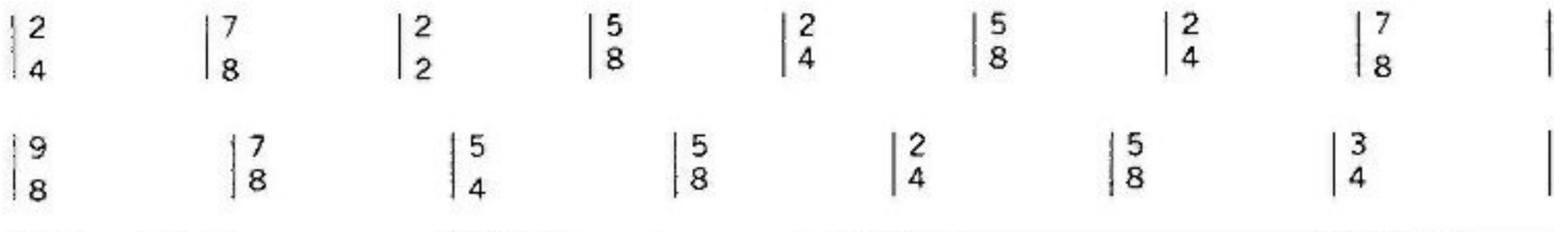


Figura 1: tala de metros (cc. 91-105 x 3 veces)

En la 3ª Sección, que comienza en el c.136, continúa el uso de la misma tala de metros que en la 2ª Sección pero con variantes. Consiste en la omisión de sus 3 primeros metros y en la expansión de la tala a partir del c.13 de ésta (c.145 de la obra). La expansión se produce por medio de la repetición –en cantidades variables– de los últimos tres metros de la tala.

58 | 59

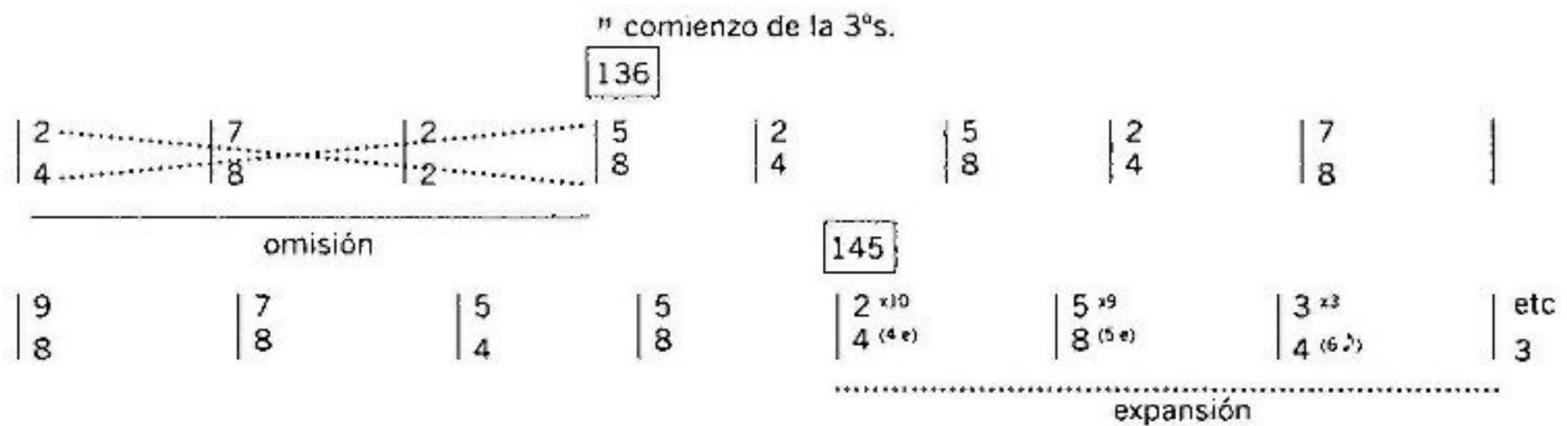


Figura 2: Variantes en la tala de metros de la 3ª sección

A partir del c.145 y hasta el final de la 3ª Sección (c.180) se despliega una sucesión creciente de duraciones –medida en corcheas– que va de 4 a 10, por la utilización de metros diferentes. Esta sucesión está enmascarada por la cantidad variable de repeticiones de cada uno de los metros.

metros	2/4	5/8	3/4	7/8	2/2	9/8	10/8
cantidad de ♩	4	5	6	7	8	9	10
cantidad de repeticiones	10	9	3	7	4	2	1

Tabla 1

Se produce así una imbricación entre el final de la tala de metros en su versión variada y el comienzo de la sucesión creciente de duraciones, como se observa en la tabla 2.

..... tala de metros .....								
.....▶	2	5	3	7	2	9	10	
	4	8	4	8	2	8	8	
cantidad	4	5	6	7	8	9	10	
	escala ascendente de duraciones .....							

Tabla 2

Las características que acabamos de describir son de vital importancia para decidir en qué lugar de esta sección puede subsanarse el “error” encontrado. Iremos enunciando y descartando las distintas soluciones posibles, teniendo cuidado de no alterar la tala de metros ni la sucesión creciente de corcheas, ya mencionadas.

1. Desde el comienzo de la sección (c.136) hasta el c.144 inclusive, no es posible incluir la negra faltante, ya sea entera o subdividida. De hacerlo se modificaría la necesaria correspondencia entre la tala de metros de la 3ª Sección y la tala de metros de la 2ª Sección.
2. A partir del c.145 y hasta el final de la 3ª Sección (c.180) se despliega, como ya vimos, la sucesión creciente de duraciones –medida en corcheas– que va de 4 a 10. En caso de agregar la negra faltante en alguno de los metros que integran la sucesión creciente de duraciones, ésta se destruiría. Tampoco podría agregarse un nuevo compás (1/4 o 2/8) ya que modificaría la cantidad total de compases de la 3ª Sección, alterando lo prescrito por el compositor en cuanto a la coincidencia en la cantidad de compases –45– con el estrato de la Percusión. Entonces, la solución que preserva en mayor medida las características constructivas de la pieza es la modificación de la cantidad de repeticiones de algunos de los metros utilizados, a partir del c.145. Aquí es de fundamental importancia señalar que la repetición de metros es la única variable no sistematizada en la organización de la 3ª Sección. La inclusión de la negra faltante puede realizarse a través de la sustracción de un compás de 2/4 y el agregado posterior de uno de 3/4.

La sustracción de un compás de 2/4 y la adición de un compás de 3/4, junto a los ya existentes de igual metro, conducen a un cambio en las figuras de los cc.153 y 154. (Tabla 3) Efectivamente, la versión corregida del c.152 toma las duraciones originales del c.153 de la partitura. Lo mismo ocurre con las versio-

metros	2/4	5/8	3/4	7/8	2/2	9/8	10/8
cantidad de 	4	5	6	7	8	9	10
cantidad de repeticiones (orig.)	10	9	3	7	4	2	1
cantidad de repeticiones (correg.)	9	9	4	7	4	2	1

Tabla 3: Utilización de metros y sus repeticiones  
(cc.145 al 180, 3ª sección)

nes corregidas de los c.153 y 154 respecto de las duraciones de los c.154 y 155 del original. Las alturas, por su parte, no sufren modificación alguna. El proceso de adelantamiento de las figuras es detenido al llegar al c.163 porque en ese punto se completan las 9 apariciones del metro de 5/8 que, como se observa en la Tabla 3, no han sufrido modificaciones. Por lo tanto, el compás de 2/4 sustraído en la corrección –y que genera el corrimiento ya descrito– se compensa con la adición de un nuevo compás de 3/4, antes del comienzo de la sucesión métrica original de 3/4 (cc.164 al 166). Es decir, el lugar dejado por el corrimiento del último compás de 5/8 es ocupado ahora por la versión corregida del c.163, transformado así en el primer compás de la nueva sucesión de cuatro apariciones del metro 3/4, en lugar de las tres originales. Resumiendo: al sustraer un compás de 2/4 y adicionar luego uno de 3/4 se agrega la negra faltante en el estrato del Clarinete Bajo, sin necesidad de modificar la cantidad de compases de la partitura y subsanando el “error” del compositor. La diferencia en la duración total de la 3ª Sección –si se compara ahora al Clarinete Bajo con la Percusión– queda suprimida, coincidiendo nuevamente ambos estratos en el c.181, de acuerdo con la indicación de Feldman en el comienzo de la obra: “Cada 5 sistemas = 135 negras tanto para el Clarinete Bajo como para la Percusión”.

El descubrimiento de errores en la manipulación de magnitudes o cifras, o en cualquier procedimiento relacionado con sucesiones en los parámetros utilizados, siempre surge a partir de un cotejo entre dos fuentes: la obra y su contexto. El contexto provee intenciones, supuestamente concretadas o potenciales, a través de comentarios del propio autor o de terceros (musicólogos, analistas). En el caso objeto de estudio en este trabajo, las intenciones del compositor se expresan taxativamente en la partitura. Luego del análisis, no quedan dudas de que el autor tuvo un descuido en la realización de sus propios deseos. Aún así, la obra es el resultado de la acción del compositor. Por ello, no cabría –en un sentido estricto– hablar de “error”: el objeto artístico debe ser recibido tal como es y no como debería haber sido. ¿Cuál es, entonces, el sentido de nuestra tarea, al tratar de hacer coincidir las intenciones con los

resultados, es decir, la prescripción de un modo de sincronización con su realización en la partitura? La respuesta es sencilla: al ser evidente, a través del análisis, que el principio constructivo básico se ve obstaculizado para desplegarse por un descuido del mismo compositor, la corrección del “error” permite a los intérpretes una total adecuación a ese principio constructivo básico. La tarea de corrección, entonces, no está guiada por la utópica finalidad de lograr una suerte de ortodoxia técnica –la obra debe adecuarse a tal o cual principio ajeno a ella–, sino por una voluntad de eliminar cualquier obstáculo que se interponga entre el autor y su obra.