

Morton Feldman *Neither* (1976-1977)

Autor:
Samama, Leo

Revista:
Beckettiana

1997, 6, 105-116



Artículo

Morton Feldman *Neither* (1976 - 1977)

LEO SAMAMA

«No le doy importancia ni al heroísmo ni al éxito. Simplemente me interesa el fracaso», comentó Samuel Beckett, poco después de la guerra, a su amigo Thomas McGreevey.¹ Y efectivamente hasta el inesperado éxito de *En attendant Godot* (1952) la carrera de Beckett parecía un fracaso.

Morton Feldman también tuvo que esperar, aunque él mismo no lo consideraba como un fracaso en su carrera. Al contrario. Los fracasos de su generación los ha sentido cerca: «Los componentes de mi generación han tenido éxito con sus fracasos.»²

Feldman mismo desde sus comienzos ha tomado distancia de desgastadas técnicas musicales, de dogmas musicales, del intelectualismo de la música moderna, del quehacer musical y del público.

*¿Ustedes creen que yo espero alguna cosa cuando me siento a escribir una pieza? ¿Ustedes creen que yo espero que sea tocada por la Filarmónica de Nueva York? ¿O ustedes creen que yo espero que consideren la pieza como hermosa? ¿Ustedes creen que yo espero que la comprendan? ¿Ustedes creen que yo espero que la pieza sea tocada? ¡Ni siquiera me interesa que se toque!*³

En sus textos Samuel Beckett no sólo cuestiona la relación entre las personas en sí, ni la imposibilidad del hombre de separar el *yo* del *no yo*, sino también el

lenguaje mismo, mediante el cual finalmente *no* se puede hacer una diferenciación.

*And the simplest therefore is to say that what I say, what I shall say, if I can, relates to the place where I am, to me whom am there, in spite of my inability to think of these, or to speak of them, because of the compulsion I am under to speak of them, and therefore perhaps think of them a little. Another thing. What I say, what I may say, on this subject, the subject of me and my abode, has already been said since, having always been here, I am still here.*⁴

Feldman estaba muy al tanto de los textos de Beckett -realmente en casi todos los territorios ‘rabbinales’ es fácil de leer. En sus propios escritos nos encontramos con pensamientos tipo Beckett, tales como el siguiente fragmento acerca del arte americano:

Durante siglos hemos sido víctimas de la cultura europea. Y todo lo que ésta nos ha dado -inclusive Kierkegaard - en una situación o/o (Either/Or), tanto en política como en arte. Supongamos ahora que queremos tener una situación ni/ni (Neither/Nor). Supongamos que no queremos ni política ni arte. Supongamos que queremos una acción humana que no hace falta legitimar por una u otra agua bautismal. ¿Por qué habríamos de darle un nombre a esto? ¿Qué tiene de malo si se lo deja sin nombre?»⁵

La música de Feldman nos hace pensar acerca del ser de la música, acerca del tiempo y el sonido, acerca de la imposibilidad de separarse uno mismo de la música. Por lo tanto *Neither* como texto es tan característico de Beckett como la música lo es de Feldman. Por lo tanto *Neither* es el resultado de una perfecta combinación no material sino espiritual.

En 1976 Morton Feldman fue a Berlín para hablar con Samuel Beckett. Beckett entre tanto ya era un autor de nombre, laureado con el premio Nobel y enigmático como siempre:

Tengo que hablarles de mi encuentro con Beckett y sobre la conversación, visto que es tanto divertido como interesante con respecto de mi

accionar, porque me quería someter absolutamente tanto a sus sentimientos como a los míos. No obstante no había cuestión de concesiones porque nosotros en muchísimos asuntos estábamos completamente de acuerdo.

De modo que me dijo en forma tímida: «Mr. Feldman no me gustan las óperas». Yo contesté: «No se lo tomo a mal». Entonces él dijo: «No me gusta que mis palabras se pongan en música». Y yo contesté: «En eso estoy de acuerdo. En realidad he utilizado muy pocas veces palabras. He escrito muy pocas piezas con voz y éstas no tienen palabras». Entonces él me miró y me dijo: «¿Pero qué es lo que usted quiere entonces?» Y yo dije: «No tengo idea.»

También me preguntó por qué no quería utilizar material existente. Tenemos un amigo en común quien le había dicho que yo quería trabajar con un texto de Beckett. El le contestó a ese amigo y propuso varias posibilidades. Pero yo los había leído todos y éstos ya estaban completos en sí mismos: no tenían necesidad de música. Yo le expliqué que buscaba la esencia, algo que simplemente vuele.⁶

Beckett se puso a trabajar. Feldman también. Sin texto.

Por eso comienza la pieza también sin texto. Yo esperaba el texto. Descubrí lo que significaba una obertura: esperar el texto.⁷

Cuando apareció el texto Feldman estaba especialmente sorprendido por el espacio entre los renglones. ¿Acaso él no había puesto tanto énfasis sobre la importancia de utilizar el silencio en forma estructural?

Creo que un aspecto importante de mi música, de mis aspiraciones, de mis espacios, es que con el silencio no pienso en nada específico. Alguna vez he puesto un silencio como elemento estructural. Por ejemplo: pongamos que tenemos un plato y yo quisiera dibujar un ángulo recto y ustedes leían que el contenido musical $2/2$ es en el silencio $3/8$, luego el contenido musical $2/2$ y luego el silencio la mitad de eso, $4/8$. En otras palabras: tal vez haga yo una estructura con el silencio. Podría ser de elástico. De esa manera puedo aplicar un silencio constructivo, como una construcción.⁸

El silencio y el tiempo para Feldman son fenómenos musicales reales. Su música vuela sobre el borde de lo inaudible, entre la fuente de sonido y la persona que escucha, entre intento e interpretación. Trata de cada uno de estos aspectos. Mediante el pensamiento en sonido. Feldman no escribe música reducida.

Aquí tienen ustedes un hombre de apellido Mondrian, quien ha ejercido sobre mí una enorme influencia. Yo también comienzo de un modo reductivo, de la reducción construyo un lenguaje, en lugar de reducir un lenguaje, como hace Picasso.⁹

Si ustedes comprenden a Mondrian, también me comprenden a mí.¹⁰

Si observamos más de cerca a *Neither*, salta a la vista inmediatamente que este texto críptico no tiene nada que ver con mi libreto, o lo que en líneas generales consideramos como libreto. Pareciera que no existe un manejo dramático y tampoco un protagonista. No se hace un relato, no se describe una escena, no se alcanza una acción. Lo que se describe es lo que se encuentra. Lo que en realidad no se puede llegar a describir ¿está en nuestra cabeza o fuera de ella? Pero la tensión debajo de la piel es grande, en cada palabra, en cada renglón, aun en lo no formulado. Porque el silencio está presente muy a la vista.

Lo que se describe está fuera del tiempo pero también dentro del tiempo, o sea dentro del tiempo que vivimos y nos encontramos confrontados con la imposibilidad en la sombra [...] con la imposibilidad de mirar dentro de nosotros, con la imposibilidad de separar el *ser* del *no-ser*. Esto no es tanto espiritual sino un problema de conocimiento teórico. Sin el uno (*ser*) no existe un *no-ser* y sin el *no-ser* el *ser* no se conoce a sí mismo.

Feldman sabía en qué se había metido.

*Comencé en primer lugar, como un compositor convencional, a escandir la primera línea: **To and fro in shadow from inner to outer shadow**; la frase me pareció ser un largo margen de tiempo. Y me di cuenta que esta frase se fijaba dentro de un patrón.¹¹*

La música que comenzó a escribir oscila según Feldman entre muy personal (*el ego imposible de penetrar*) y muy impersonal (*un no ser imposible de*

penetrar). En el pico donde este texto figura en la partitura, ambas expresiones han sido incluidas en un continuum, o sea con una misma música. Así, toda la composición está bajo el signo de la impenetrable transición entre el sí mismo y el no sí mismo.

¿Cómo determiné la longitud de los intermedios musicales? No lo sé. Yo no quería una continuidad de causa y efecto, una especie de elemento conector con el cual se puede ir de una idea a la otra. Quería tratar a cada oración como un mundo en sí. Habría que meditarlo mucho, porque me llamó la atención que la obra, a medida que la ensayaba, se hacía cada vez más trágica, se hacía intolerable, mientras aquí todo se tolera. Recién en la página 30 empecé a tener una vaga idea de lo que el to and fro significa en el texto. De lo que se trata es de la imposibilidad de penetrar el sí mismo y el no-sí mismo. Se va y se viene, se va y se viene. Entonces me dije: yo sin duda sé mejor que cualquier otro compositor de mi generación lo que es el sí mismo con respecto de la música individualista y tuve que inventar el no-sí mismo. Veía al no-sí mismo como una máquina perfectamente personal e independizada.¹²

Para este ir y venir Feldman utiliza, así como para toda la composición de *Neither*, un aparentemente muy sencillo juego conjunto de tonos sueltos y armonías de tres notas que están constituídas por tres tonos cromáticos inmediatamente sucesivos, (por ejemplo, re, mi bemol, mi), tanto en los lugares cercanos como en los más amplios. Por los patrones métricos, tanto al principio como sucesivamente un compás de 5/8, 4/8, 3/8, 4/8, 3/8 y 5/8 en pulsos traídos por *nuances* dinámicas e instrumentales combinadas con sonidos que no se modifican a través de un largo tiempo, surge una música casi sin tiempo. Se mide el tiempo mediante pulsos a veces suaves, a veces lentos, a veces más rápidos, pero siempre suaves en una gran variedad de sonidos instrumentales. Se mide el tiempo no en partes iguales sino como sentimos el tiempo, siempre distinto. La música de Feldman hace pensar en la expresión de Heráclito: «No podemos bañarnos dos veces en el mismo río». El tiempo y el agua nunca son iguales. *Panta rei*. Feldman es un artista de tiempo, tal como Mark Rothko domina el espacio plano. En realidad a los dos les interesa el ambiente, el ambiente visual y el ambiente acústico. La fijación del espacio es una parte elemental del pensamiento de Feldman sobre, y dentro de, la música. Ese ambiente se manifiesta por sonido de instrumentos o de la voz de la persona. Mediante sus características acústicas.

Feldman siente en su música el sonido y se toma su tiempo. Eso lo hace mediante líneas y espacios que se complementan completamente. La música de Feldman es vertical. Se mueve de pulso a pulso, de patrón a patrón. Está constituida como una alfombra turca, hasta en los más pequeños detalles terminados con patrones no figurativos mediante el tantear o abarcar un espacio de 6 o 10 m2. Estos patrones no cuentan una historia pero sí tienen sentido como figuras, como proporciones.

Desde el comienzo Feldman ha tomado conscientemente distancia de la música artística burguesa aplicada desde el siglo XVIII, de las técnicas de trabajo y principios de continuidad. Al igual que sus más importantes maestros espirituales, los compositores Edgar Varese y John Cage y los pintores Mark Rothko, Philip Guston, Franz Kline, Jackson Pollock y Robert Rauschenberg, le da más importancia a un arte expresivo no figurativo. Expresivo aquí no quiere decir dramático, sino que da expresión.

*Creo que lo más importante en mi música son las gradaciones de sentimiento en la música.*¹³

Con esta actitud Feldman es más americano que la mayoría de sus compatriotas, que han dado a la música europea tan sólo un corte americano.

Morton Feldman nació el 12 de enero de 1926 en New York. A partir de 1938 estudió piano con Madame Maurina-Press y componía ya algunas piezas al estilo Skrjabin. En 1941 entró en aprendizaje con el compositor Wallingford Riegger y en 1944 con Stefan Wolpe. Ambos compositores son conocidos como teóricos excelentes que están al tanto de las más nuevas desarrollos musicales, o sea en el terreno de la técnica dodecafónica de Schoenberg y Webern.

En 1950 Feldman conoció al compositor John Cage. Se mudó al mismo edificio de departamentos y compartían círculos de grandes amistades entre las cuales Earle Brown, Christian Wolff, David Tudor, Mark Rothko, Philip Guston, Franz Kline, Jackson Pollock y Robert Rauschenberg. En el mismo año escribió Feldman sus primeras notaciones gráficas., entre las cuales *Projection I* para violoncello. Poco después siguen Earle Brown y John Cage con partituras similares.

Después de 1953 Feldman dejó la notación gráfica nuevamente con excepción de las obras para orquesta *Atlantis* (1958), *Out of «Last Pieces»* (1960) e *In Search of Orchestration* (1967). *Intermission 6* (1953) fue recompuesto tres años antes de *Stockhausens Klavierstück XI* (1956) y es de las primeras piezas en las cuales los elementos son intercambiables. Estas y otras composiciones de Feldman, en realidad más que el artista conceptual John Cage, han ejercido una verdadera influencia, porque también en el nivel de la técnica universal gran incidencia sobre la música de hoy día.

Feldman experimentó también con conceptos de tiempo y con las posibilidades -mediante la notación- de darle cierta libertad a los ejecutantes. Esto no lo satisfizo tanto como para continuar, por lo cual en los años 70 los conceptos de tiempo y forma en composiciones siempre más largas exigieron toda su atención. Escala y proporción constituyeron luego las herramientas más importantes mediante las cuales hizo posible su música silenciosa. Las diferencias son notables entre *The Viola in my Life I* (1970) de 10 minutos y *Tweede Strijkkwartet* (1983) de más o menos 6 horas y *For Philip Guston* (1984) de alrededor de 4 horas de duración.

En los años 1985, 1986 y 1987 Morton Feldman daba conferencias y cursos en Middleburg, de los cuales algunos fueron publicados. Además visitaba regularmente otros centros musicales de importancia en Europa (Darmstadt, Keulen, Frankfurt, Berlin), entre otras cosas para poder dar sus amadas conferencias de 4 horas. Con esto ejerció una influencia directa sobre muchos compositores jóvenes europeos.

Desde 1973 ocupó la cátedra Edgar Varese en la Universidad de New York en Buffalo y falleció el 3 de septiembre de 1987. *Neither* es la única ópera de Feldman escrita por encargo de la Opera de Roma, donde se estrenó el 13 de mayo de 1977.

*Uno de los grandes problemas de mi música es que avanzo paso a paso y vuelvo a encontrar los acordes perdidos [...] Lo que me interesa es que las notas están obstaculizando.*¹⁴

Anoto todo inmediatamente porque si no me olvido. Cuando tengo lo básico comienzo a trabajar con eso, (ando de un lado a otro), acá tengo

los goces principales y los saco a propósito. Un contrapunto tiene algo que ver con goces principales y uno debe poder apartarlos para que eso ocurra otra vez.¹⁵

Ya que soy un compositor judío me formuló una pregunta: si utilizo cábalas en mi trabajo. Yo dije: ¿Usted quiere decir que yo memorizo mi material y luego lo meto todo junto? - eso es lo que significa la palabra cábala. Yo dije: sí¹⁶

Quizás porque soy judío, porque el punto de vista cristiano es que primero hubo un Dios y luego un mundo. Mientras que el punto de vista judío es que primero hubo un universo antes de que pudiera haber un Dios. Un poquito distinto por lo tanto. Dicho de otra forma: no creo música, ya está, y yo me mantengo con mi pequeña comprensión material.¹⁷

No me ocupo de la sintaxis.¹⁸

Finalmente me di cuenta que el contenido musical es compositorial y no necesariamente un contenido intelectual.¹⁹

Soy formalista. No me gusta la música intuitiva.²⁰

Cuando uno no tiene un sistema la gente piensa que está improvisando. Creo empero que los sistemas son reemplazados por método y estrategia.²¹

Cuando utilizo algo que es un motivo, varío ese motivo no en su continuidad. Lo presento simplemente de otra forma, lo coloco en otra luz, no varío nada. Pero no obstante tiene lugar una dialéctica, aunque esa misma palabra tampoco es justa. Finalmente en la obra tiene lugar una identidad de parentesco tribal.²²

No utilizo formas contrapuntísticas. No utilizo cánones, nada de fugas, no es un Pierrot Lunaire, no es como en el caso de Schoenberg, Webern y Berg que no sólo se ocupan del contrapunto sino también lógicamente de formas contrapuntísticas.²³

Así que no busco en realidad una nueva forma, preferiría suplantar esa palabra por escala o proporción, y es en la música muy difícil hacer una diferenciación entre la proporción de algo y la forma de ese algo.²⁴

Mis composiciones no son largas, la mayoría, en realidad, demasiado

*cortas. Cuando se maneja el método de comparación mis piezas son largas, pero cuando se escuchan pareciera que se confunden en el paisaje que yo hago de algo. ¿Diría usted que la Odisea es larga? Yo tengo la experiencia de que las piezas tienen un largo natural para poder llevar la vida. Cuanto más participamos de la vida moderna tanto menos paciencia podemos lograr. Con esto no quiero decir que alguna vez hemos tenido paciencia. Uno de los problemas con la música consiste principalmente en una forma de memoria que la mayoría de los elementos en la música nos ayudan a recordar. Simplemente debemos comprender que la memoria de algunas personas es mejor que la de otras. Muchas personas no tienen, en última instancia, nada en contra de las piezas largas. He podido constatar algo muy interesante: no necesito ya mirar hacia atrás cuando una pieza se hace más larga y yo estoy escribiéndola. Con una pieza convencional de 25 minutos tuve problemas con mi memoria, pero ahora mi memoria es mejor y no tengo más problemas.*²⁵

*El secreto de mis composiciones es que para una mitad es comprensible y para la otra mitad es un menjunje.*²⁶

*Tengo un amigo que es un gran pintor (Philip Guston). Él dijo una vez que un cuadro que él comprende lo aburre, pero como músicos no tenemos esa sensación. A nosotros nos aburre aquello que no comprendemos, sería para nosotros una fiesta ocuparnos de música que comprendemos.*²⁷

*No me gustan las piezas de teatro ya que generalmente algo de música debe sacrificarse para el teatro. También he escrito una obra para solo de trompeta en donde el que toca la música habla a través de un tubo y emprende otras actividades, pero el teatro no es mi medio, y he liquidado esta parte de mi trabajo. Pero para Cage esto funciona, como en su *Music Walk*, donde en todo el podium había tirados instrumentos y David Tudor andaba por ahí y tocaba sin interrupción. Esta es la mejor manera para integrar el teatro y la música.*²⁸

Neither no conoce protagonista, tampoco la descripción de un personaje principal que maneje el antes. Cada uno de nosotros es el personaje principal. Por lo tanto la soprano en *Neither* no se presenta como solista. Es uno de los

músicos. Es decir, la música no es una proyección del texto de Beckett, sino un contrapunto con él. Ni la ópera, ni el canto, ni la música de cámara, ni el trabajo de orquesta, ni el silencio, ni el ruido, ni el movimiento, ninguno de estos cubre la carga. Todos al mismo tiempo tampoco cumplen, pero mejor así.

Por lo tanto una descripción de la música no puede ofrecer algo mejor que el hecho de que no se puede describir. El que tan solo contempla las notas se da cuenta de esto irremediamente. Feldman no sólo compuso el texto sino especialmente el no - texto, el no pensar en palabras. Por lo tanto los intervalos de esta partitura han sido recipientes de un rol real.

La soprano canta tanto palabras como vocaliza. Las notas que ella canta no son exclusivas de ella. Ida y vuelta. La sombra entra y la sombra sale. El texto de Beckett es para el compositor como un *script* imposible: todo está escrito ahí y nada, luz y sombra. Para la insondable música de Feldman. ¿O tal vez la música de Feldman sea una parábola del texto insondable de Beckett? No es posible separarlo.

NOTAS

¹ Cit. Por Gabriel Josipovici, «Samuel Beckett: the need to fail», in Boris Ford (ed.) *The New Pelican Guide to English History 8. The present.* (1983).

² «Instrumentale Präsenz, Lehren und Meinungen von Morton Feldman». Nota de Dirk de Klerk, in *MusikTexte*, 1 / 78, p. 44.

³ Morton Feldman, «Middelburg Lecture», transcripción, edición y comentario de Vincent Gasseling y Michael Nieuwenhuizen, in *MusikKonzepte: Morton Feldman*, Heft 48/49, mai 1986, p. 19.

⁴ Samuel Beckett. *The Unnamable*. London: Picador, 1976. p.276.

⁵ «Neither / Nor», in Morton Feldman, *Essays*. Walter Zimmermann (ed.). Kerpen: Beginner Press. 1985 p. 79 - 81).

⁶ Howard Skempton «Beckett as Librettist», in *Music and Musicians*, nr. 9, Mai 1977, p. 5 - 6.

- 7 Idem.
- 8 Morton Feldman «Middelburg Lecture» p. 24 (nota 3).
- 9 Idem, p.8, nota.
- 10 Idem, p.25.
- 11 Morton Feldman «Middelburg Lecture» p.24 (nota 3).
- 12 Idem.
- 13 Morton Feldman «Middelburg Lecture» p.37 (nota 3)
- 14 Idem, p. 4.
- 15 Idem, p. 53 (nota 3)
- 16 Idem, p.42.
- 17 «Anecdotes & Drawings» in Morton Feldman, *Essays*. Walter Zimmermann (ed.). Kerpen: Beginner Press. 1985, p.144.
- 18 Morton Feldman «Middleburg Lecture» p.19 (nota 3).
- 19 Idem, p.8.
- 20 Idem, p.25.
- 21 Idem, p.47 (nota)
- 22 Idem, p.21.
- 23 Idem, p.5.
- 24 Idem, p. 61.
- 25 Idem, p.60 (nota).
- 26 Idem, p.50.
- 27 Idem, P.27.
- 28 Tom Johnson «Musik ohne Grenzen» (Música sin fronteras), in *Musik-Texte* nr. 22. Koln 12/87, p.16

Nota

Este texto de Leo Samama fue publicado en el programa de un doble espectáculo (*Die glückliche Hand* de Arnold Schoenberg y *Neither* de Feldman/Beckett) que tuvo lugar en el Het Muziektheater de Amsterdam el 12 de enero de 1991.

El programa fue cedido por Ruby Cohn, a quien agradecemos su generosidad.

Asimismo agradecemos a Isabel Pekelharing por la traducción del holandés y a Andrea Fernández por la desgrabación y transcripción de la misma.