
MORTON FELDMAN:
EL SILENCIO SONORO, UNA POÉTICA DEL ESPACIO

Juan Ramón VEREDAS NAVARRO

Ursatz

A menudo existe una tendencia generalizada a resaltar del artista lo meramente accesorio, la apariencia de lo llamativo. En nuestro afán por documentarnos debidamente, manejamos con frecuencia referencias biográficas que destacan de un modo extraordinario aquellos rasgos más abiertamente extrovertidos de un determinado lenguaje, tratando de encontrar en ello, en el espacio periférico de las matizaciones personales que se perciben de un modo más inmediato, los elementos definitorios y verdaderamente reveladores de su poética.

No son pocos los que resaltan precisamente de Morton Feldman, compositor norteamericano nacido en Nueva York el 12 de enero de 1926, el singular contraste entre las vastas dimensiones de algunas de sus obras –especialmente las del último período, a partir de los años 70- y lo exiguo y poco ortodoxo de sus formaciones instrumentales. Tales características del estilo epigonal de Feldman son consideradas, en ocasiones, como meras manifestaciones paroxísticas, entiéndase, *simplemente* vanguardistas (en lo que de contranatura pueda tener el término) y, en cualquier caso, derivadas de una ardua búsqueda –vacía e infructuosa para muchos- de lo novedoso y original. Estas apreciaciones dejan entrever que obras como el *String Quartet II*, o *For Philip Guston*, de cinco y cuatro horas de duración respectivamente, son destacadas exclusivamente en el plano cuantitativo, habiendo llegado a ser consideradas, no pocas veces, como simples pruebas de resistencia.

Aquellos que se detengan, sin embargo, a desentrañar los entresijos de su arte, que gusten de la reflexión y no se remansen en la delgada línea de la superficie, sino en lo más íntimo, en el imán de lo privativo, que se acerquen al denso universo musical de Feldman con humildad aperturista, con esa necesaria desnudez de referentes, y ese despojamiento de lo accesorio que nos predispone y nos acerca a la esencia, a su viso auténticamente revelador, encontrarán de inmediato un lenguaje de atractivos perfiles, capaz de alcanzar cotas místicas de irrealidad, de mirada caleidoscópica, sorprendentemente paradójico sea cuál sea el ángulo de observación. Descubrirán, desde la primera lectura, una poética absolutamente contemporánea, que se revela y se nos muestra, por momentos, atemporal; un arte conceptualmente abstracto a priori, inclasificable, sin embargo, al ser contemplado con la debida prudencia; un lenguaje no figurativo que, no obstante, inunda, satura de sugerencias poéticas y sinestésicas. Un arte global donde todo nace, misteriosamente, de un modo natural. Donde la apariencia final –que se tiende a mostrar, como decía, autónoma, desvinculada de la propia savia que la nutre y le da sentido- es la consecuencia directa de una evolución desde lo profundo, que eclosiona y se despliega linealmente a partir de una estructura inmóvil e inmutable que subyace silenciosa –*el silencio, el espacio*-. Aquello que Schenker denominaba, precisamente, *ursatz*.

El espacio sonoro

Los procedimientos analíticos de Schenker, elaborados dentro del marco de la música tonal, proporcionan una base explicativa mediante la cual las complejidades de la superficie de la composición pueden relacionarse con las estructuras musicales esenciales de las que derivan. ¿Cómo se produce finalmente una traslación de estos principios al ámbito de las nuevas poéticas y manifestaciones artísticas?

Las teorías schenkerianas esconden secretamente un principio de primordial importancia. Considerar abiertamente que la obra, a través del análisis del producto definitivo, es una sucesión de niveles estructurales, que van desde lo simple (*ursatz*) a lo complejo (la superficie, la composición mismamente), pasando por estadios de transformación y/o evo-

lución intermedios, presupone -he aquí lo verdaderamente relevante- la existencia de una *dimensión espacial* en la música¹. Tales conclusiones se sustentan sobre una base inexorable: las teorías de Schenker obvian la génesis temporal de la obra, el proceso compositivo en sí, y se aplican, por el contrario, sobre la obra misma, definiendo lo que podría considerarse un *espacio orgánico*, en tanto que los vínculos entre las capas o niveles estructurales son de naturaleza puramente formal, no temporal. Lo que se deriva de este principio es, por tanto, la reafirmación de la existencia de un plano vertical subyacente, inalterable, que se desarrolla linealmente a través de la aplicación de un conjunto de operaciones igualmente fijas. De todo esto se extrae, finalmente, todo un conjunto de relaciones estructurales-temporales, que analizan el comportamiento del sistema, la naturaleza de dichas relaciones, y la manera en que cada elemento se mueve a través de ese espacio sonoro.

Y es la propia psicología de la percepción sonora -aquellos procesos de asimilación que tienen lugar en la escucha, en el marco del denominado análisis auditivo, que encuentra su sustento operativo en la memoria- la que evidencia plenamente la existencia de esta bidimensionalidad. Recursos melódicos como la *ornamentación* y estructurales como la *repetición* sugieren, por tanto, que la dimensión espacial, extratemporal, es un atributo inherente a la música, aunque la forma particular que pueda asumir varíe considerablemente de una obra a otra, de un periodo histórico a otro. Es esta condición, precisamente, la que más extraordinariamente sedujo a los músicos modernistas. *Tiempo físico/tiempo psicológico/espacio temporal*. Desentrañar la verdadera significación de estos principios se convirtió en prioridad absoluta para ellos. Diseñaron, en este sentido, mecanismos que permitieron desarrollar de algún modo la capacidad de manipular el sistema de ejes, tratando de averiguar cómo y de qué manera el plano horizontal ejerce su influencia sobre el vertical y viceversa, cual es la naturaleza de esa convivencia simbiótica y, lo que es más importante, si es posible manipular esa condición, trascender esa simbiosis e inclinar la balanza en favor de uno de los ejes: el *espacio*.

¹ MORGAN, Robert. "Tempo musical/Espacio musical". Artículo publicado en la revista *Quodlibet* nº28, febrero 2004. 57-71.

Feldman y Cage

Es curioso constatar cómo, en aquellas ocasiones en que un compositor ha intentado polarizar su enfoque, y desarrollar de un modo notable los atributos de ese marco espacial, permitiendo que la música se desplegara en el tiempo con absoluta plasticidad -tal y como hizo el propio John Cage-, los resultados aparentan ser especialmente *antimusicales*. ¿Qué complejos mecanismos de nuestra percepción sonora es necesario desarrollar para aprehender esta nueva dimensión del lenguaje?

Feldman y Cage se conocieron *–azarosamente–* a principios de los 50 durante la audición de una sinfonía de A. Webern. Cabe pensar, acertadamente, que ese fortuito encuentro supone un antes y un después en la carrera del primero, desplegando una invisible pero gruesa frontera en su periplo artístico. De aquel primer contacto derivaría una intensa relación de muy fructíferas consecuencias. Feldman, manifestando, ya desde sus primeras incursiones en el ámbito de la creación compositiva, un interés exacerbado por superar viejas, e incluso, nuevas poéticas –como el *serialismo*, tan en boga, por aquel entonces-, encontró en las propuestas de Cage la manera de descubrir, como alternativa, nuevas vías de experimentación y expresión. La composición, a principios de los 50, de sus *Piezas Gráficas Indeterminadas* -donde sólo se especifican timbres y registros, dejando las notas y ritmos a elección del intérprete- es sobradamente significativa al respecto. Pero el hecho de que muy poco después decidiera retomar la notación convencional y abandonar la aplicación de procesos aleatorios o indeterminados a sus composiciones, lo es más todavía.

La experiencia adquirida en aquellas primeras experimentaciones con la teoría de probabilidades fue determinante, propiciando una plena asimilación de los preceptos filosóficos inmanentes al concepto de aleatoriedad, que tan sabiamente supo transmitir Cage. *Nieva lentamente, cada copo cae en su sitio*, dice un Hayku...el aparente caos que parece reinar en toda pieza indeterminada debe ser entendido, paradójicamente, como un orden extremadamente complejo, de naturaleza superior, inaprensible a pequeña *escala*. Pero Feldman no se contentó con poseer el conocimiento, con ser el observador externo, pasivo, del acontecer; quiso ser la mano que gobierna calladamente dichas fuerzas. La notación se convierte

entonces en un verdadero material, en un *parámetro*, utilizado a menudo para volverse en contra de sí mismo.

La singular utilización de la notación convencional ataca sin recato dos flancos esenciales. En primer lugar, provoca el debilitamiento y disolución de los soportes mensurales, emancipando al ritmo de la pulsación, convirtiéndola en duración pura –tal y como propusieran poco antes Ives y Cowell-, favoreciendo la percepción de una dimensión temporal de orden igualmente superior, como atributo intangible al que la notación alude secretamente²; en segundo lugar, opera cual proceso sistemático de desorientación de la *memoria*, tanto por el acto deliberado de evitar la *repetición* –y hacer un uso exclusivo y eventual de la *reiteración*, como sucede en *Piano and Orchestra*, de 1975- como por la propia complejidad rítmica de las células melódicas no motivicas –la invención del *tresillo retardado* se debe al propio Feldman, hacia 1977-.

La música de Feldman, por tanto, se percibe externamente como un lenguaje exento de previsibilidad. Pero esa falta de previsión del acontecer, paradójicamente, es la resultante de un proceso regulador, una compleja obra de ingeniería de la que se obtiene una suerte de aleatoriedad minuciosamente diseñada, un cuadro sonoro sutilmente construido, en el que cada elemento –*cada copo*– ocupa el sitio justo que le corresponde.

La dificultad de lectura y ejecución práctica de este lenguaje es, por otra parte, hartamente considerable, y la simbología que se desgrana de ello, evidente. El ejecutante permanece ajeno al resultado sonoro, no participa del discurso, solo produce sonidos. Sin duda se advierte aquí, nuevamente, el magisterio del genuino Cage: el sonido *per se*, objetivamente valorado, en estado puro, ejecutado, no interpretado, absolutamente exento de connotaciones psicológicas y sugerencias emocionales. El propio Feldman afirmaba: “Yo continuo pensando que los sonidos están destinados a respirar... y no a ser puestos al servicio de una idea. Creo que la música no debería nunca ser concebida en función de intereses extramusicales; no debería saber-

² ETKIN, Mariano. “Sobre el contar y la notación en Ives y Feldman”.
<http://www.cnvill.demon.co.uk/mfetkin4.htm>. 10/12/2006.

se como está hecha, ni si está construida a partir de un sistema..."³. El compositor no tiene más que aceptar los sonidos, lo que provoca un acercamiento al plano del oyente. Proceso y resultado coinciden.

Feldman y la pintura

Lo verdaderamente significativo de este sistema operativo entronca con las premisas aludidas al principio: una desintegración del plano temporal contribuye positivamente a una reafirmación del plano espacial. En este sentido, la supuesta simbiosis que relaciona a los dos ejes debería ser más acertadamente entendida como un juego de balanzas, una influencia osmótica en la que la disolución de uno de los planos supone la solidificación del otro. Observada con la suficiente perspectiva, la música de Feldman parece transmitir la sensación de que los elementos sonoros, dispersos y sabiamente dosificados, habitan un *espacio atemporal* subyacente, en el que se encuentran imbricados, y sobre el que parecen levitar, en hipnótico equilibrio. Feldman consiguió, por así decirlo, una versión sonora de las grandes superficies pintadas por Jackson Pollock, Mark Rothko, Franz Kline o Philip Guston.

Feldman conoció el panorama artístico norteamericano de la mano del propio Cage; el encuentro con el *expresionismo abstracto* sería igualmente determinante. No es posible entender el modernismo musical sin una visión clara y profunda de otras áreas del arte en su propio marco cronológico, circunstancial y social. "Música y pintura, literatura, las artes escénicas, todas ellas comparten, indisolublemente, el mismo camino. En palabras del propio compositor: "...la nueva pintura me hizo desear un mundo sonoro, más directo, más inmediato, más físico que todo lo que existía anteriormente. Para mi, mi partitura es mi tela, mi espacio. Lo que intento es sensibilizar esta zona, este espacio-tiempo..."⁴

³ ZIMMERMANN, Walter. "Entretien avec Morton Feldman", "Contrechamps" nº 6, Paris, Editions L'Age d'homme, 1986, pg 18. Trad. Claudio Zulian (http://www.acteon.es/czulian/morton_feldman.htm, 23/11/2006).

⁴ ZULIAN, Claudio. "Morton Feldman: la música y el expresionismo abstracto norteamericano". http://www.acteon.es/czulian/morton_feldman.htm, 23/11/2006.

También en: Morton Feldman Page. <http://www.cnvill.demon.co.uk/mfhome.htm>, 17/11/2006.

La técnica del *dripping*, o del *action-painting*, con las que Pollock logró desmarcarse del arte figurativo, consistentes en verter pintura sobre lienzos de gran formato en el suelo, para colgarlos a continuación dejando actuar la gravedad sobre ellos, parece encontrar relación con el concepto de *caos ordenado* anteriormente referido. Ese gesto físico espontáneo, que deriva del subconsciente, la propia mano de la naturaleza arañando delicadamente el lienzo, no genera -esa es su apariencia-, anarquía, sino un complejo e inaccesible orden que obedece a leyes de dimensión, tal vez, superior.

La homogeneidad en el tratamiento de las texturas – lo que reafirma la cualidad espacial, derivada de la percepción de densidades y volúmenes-, esa ausencia de clímax dramático que caracteriza las obras del último período de Feldman, se nos muestra como un parámetro más a favor de estos preceptos. En este sentido, su música parece conectar más directamente con la técnica del *colour field* o campo de color -colores puros dispuestos por zonas, predominantemente rectangulares-, con el arte pictórico de Mark Rothko. Siempre fiel al principio de que la pintura debe ser *la expresión simple de una idea compleja*, su utilización del color favorece la potencialidad intrínseca del pigmento; los colores vibran intensamente, y ese permanente estado de tensión acaba por imponerse al espectador, lo envuelve y lo hipnotiza. La siguiente cita es reveladora:

*Me interesa la dimensión global de Rothko, que anula el concepto de las relaciones entre proporciones. No es la forma lo que permite a la pintura de emerger; el descubrimiento de Rothko ha sido el de definir una dimensión global que sostiene los elementos en equilibrio... Soy el único que compone de esta manera, como Rothko: en el fondo se trata solamente de mantener esta tensión, o este estado, a la vez helado y en vibración.*⁵

La música de Feldman está ausente de clímax, pero no de tensión. Es más, la tensión domina el discurso, extendiéndose a sus confines, aunque no duramente. Con sutil ironía, el devenir sonoro parece estar adormilado, pero inquieto, resplandece apagadamente, como en los últimos segundos de vida, antes de la muerte. El color traspasa el lienzo, supera

⁵ PACKER, Randall, "Reflexions sur le programme de ce soir". Notas en el programa de mano del concierto in memoriam Morton Feldman que tuvo lugar en el Centro Georges Pompidou de París en 1988. Trad. Claudio Zulian.

el espacio físico y se prolonga, indefinidamente, sobre el tapiz blanco de lo eterno.

“Cuando compongo, pienso en los colores de un tapiz y en una especie de coloración microcromática total. Eso me permite poner a prueba la naturaleza del material musical. Las células me parecen la mejor manera para transmitir con unos medios simples esta idea de color musical”⁶

El sonido por el sonido. El color por el color. Y el dibujo por el dibujo, como diría Philip Guston, *“sin las digresiones que traen consigo el color y la masa”*. ¿Cómo debemos valorar una obra de dimensiones oceánicas –cuatro horas y media- como *For Philip Guston (1984)*? Retomando aquellas primeras líneas, lo extenso aparece, en muchos casos exclusivamente, como atributo cuantitativo, vinculado con los materiales, con la cantidad o forma en que participan y, en los mejores casos, con su rara tipología o naturaleza primigenia, pero pocas veces con una *ritualidad* ineludible, que la sostiene verdaderamente: trascender el punto de mira ordinario y manipular la perspectiva, desenfocar y volver a enfocar, observar de cerca –microscópicamente- cada elemento, y otear desde arriba, para descubrir ese orden oculto secretamente, superando el lienzo y el tiempo, el espacio físico y el sonoro. Manejar una duración convencional para una obra implica operar con el concepto de forma; superarla, nos acerca al de *escala*.

Trascender el espacio, ensanchar sus límites y acercarlo al infinito - *un océano sin orillas*- impone un esfuerzo entrópico con respecto al tiempo: detenerlo, o congelarlo. Y el tiempo sólo se detiene...en el *silencio*.

El espacio sonoro feldmeniano se nos revela estático, como un sordo tapiz acolchado sobre el que levitan adormilados los elementos sonoros. El *silencio*...aquel *vacío* que ansiara Kline; o el *blanco eterno*, tan intensamente anhelado por Rothko. Su música trasmite más que cualquier otra ese principio a partir de la cual todo se genera –*ursatz*-; cada sonido habla calladamente, nos acerca sin decirlo a esa esencia que subyace oculta, omnipresente, donde todo nace. Y todo muere.

⁵ PACKER, Randall, op. cit.

El mito del arte

Este manifiesto y merecido elogio a la singular poética de Feldman, a ese universo sonoro desdibujado, difuminado, plástico y colorista, que conforta algo difícilmente definible, paradójicamente más cercano en la escucha al orbe de las sensaciones que de los raciocinios, es también una invitación a la reflexión.

A modo de sinóptica conclusión valgan estos pensamientos acerca del arte en general, y del expresionismo abstracto en particular, que tan acertadamente expresaba el propio Feldman: "...el fabricante de mitos tiene éxito porque sabe que en el arte, como en la vida, necesitamos la ilusión del significado. Él estimula esa necesidad. Nos da un arte vinculado con sistemas filosóficos, un arte con una multiplicidad de referencias, de símbolos, un arte que simplifica las sutilezas del arte, que nos alivia del arte..."⁷.

Se puede vivir sin arte, pero, ¿se puede vivir sin el mito acerca del arte? El adjetivo *abstracto*...esa escurridiza palabra en cuya propia definición parece acaso resplandecer un atisbo de insuficiencia, de insatisfacción; una idea casi trivial y, a la vez, una aspiración insoslayable, como dijera el filósofo a propósito de la *felicidad*⁸. ¿Arte abstracto? ...*Yo no expreso mi ser, expreso mi no ser*...decía Rothko, tratando de autodefinirse. Su fascinación estética por el color y la abstracción es solo apariencia; su verdadero propósito fue siempre hacer patente la vida, tanto del ser humano como del arte. Este *músico del color* vivió atrapado en la obsesión por expresar la experiencia humana, a través de un lenguaje puramente emocional (esa emocionalidad fría, distanciada, más propia de los espíritus tendentes al misticismo) y espiritual⁹. ¿Arte concreto no figurativo, por tanto? ¿Qué pensamientos nos inundan al contemplar una obra de título tan sugerente como *Ritmo de Otoño*, de Pollock? Huelga insertar aquí

⁷ ZULIAN, Claudio. "Morton Feldman: la música y el expresionismo abstracto norteamericano". http://www.acteon.es/czulian/morton_feldman.htm. 23/11/2006

⁸ LLEDÓ, Emilio. "Elogio de la infelicidad". Valladolid. Cuatro. 2006

⁹ MENDOZA CANTÚ, Alina. "Rothko. Otra lectura de su obra". Conferencia magistral ofrecida en el Museo de Arte Moderno de la UNAM, el domingo 8 de enero de 2006. Consultar la página web: <http://www.esteticas.unam.mx/correoa/conferotko.html>. 18/11/2006

aquella famosa anécdota que compartieron tres de nuestros artistas, dejándolos perplejamente empapados de la irónica paradoja zen surgida azarosamente -¿?:-

-¡Cielos!-, exclamó John Cage, en cierta ocasión en que fue a visitar a Philip Guston a su estudio, junto con su amigo Morton Feldman. -¿No es maravilloso que se pueda pintar un cuadro que no trate de nada?-

-Pero John-, le corrigió Feldman, -¡si trata de todo...!-

Nada. Todo. Silencio sonoro, *música callada*. Espacio vacío, pleno de sugerencias, deseante y deseado. Como aquel *paisaje revelado* que tan sabiamente retratara mi querido amigo Pedro. Escuchar la música de Feldman equivale a contemplar el paisaje silencioso, *esa sustancia materna que se tiende siempre horizontal a través de la ventana del alma, ese fruto que madura cuando aprende a contemplar el paisaje. La dinámica del aprender a ver* -a oír con los ojos, a mirar con los oídos- *suele ir del más al menos. Al principio (...) gusta de lo frondoso, lo ameno, lo variado y multiforme. Luego la mirada va decantando lo mirado (...), madurando hacia lo simple, concentrado, y al tiempo, extenso. La mirada se hace así más intensa ante lo despojado. (...)*¹⁰

Acompañan estas líneas una humilde pretensión: la de estimular la curiosidad por una música irrepetible, la de motivar una mayor sensibilización, que nos acerque de un modo irrevocable a este referente insoslayable del arte. Sustentados en la certeza de que conocer es amar, aprehendamos su música con el debido detenimiento, con cierto quietismo dinámico, es decir, con mesura y ambición, con tiento y avidez, con ese singular apercebimiento de lo genuino y de lo legítimo que se adquiere, a partes iguales, por el estudio y el instinto.

¹⁰ LINDE, Pedro. "El paisaje revelado". Notas extraídas del catálogo de la exposición de arte plástico celebrada en el Ámbito Cultural de El Corte Inglés. Málaga, abril 2005.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBRIGHT, Daniel. *Modernism and Music: An Anthology of Sources*. Chicago. University of Chicago Press. 2004.
- ARGAN, C.G. *El arte moderno, 1770-1970*. Barcelona. F. Torres. 1975.
- ARNASON, A.H. *Historia del arte contemporáneo*. Barcelona. Editorial Planeta, 1972.
- AUSTIN, W. *La música en el siglo XX* (2 vols.). Madrid, Taurus, 1984.
- BOULEZ, Pierre, *Le pays fertile: Paul Klee*, París, Gallimard, 1989.
- CAGE, John, *Silencio*. Madrid. Ardora Ediciones. 2002.
- ELGER, Dietmar: *Expresionismo. Una revolución artística alemana*. Köln. Benedikt Taschen Verlag GmbH & Co. 1991.
- FORTE, Allen/STEVEN, Gilbert. *Introducción al análisis schenkeriano*. Barcelona. Idea Books. 1992.
- KANDINSKY, Wassily, *Sounds*, New Haven, Yale University Press, 1981.
- LANZA, Andrea. *Historia de la música. Siglo XX*, Madrid, Turner, 1986.
- LISCIANI-PETRINI, Enrica. *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XXI*. Madrid. Akal. 1999.
- LUCIE-SMITH, Edward: *El arte hoy. Del expresionismo abstracto al nuevo realismo*. Madrid. Catedra. 1983.
- MACHLIS, Joseph. *Introducción a la música contemporánea*. Buenos Aires, Marymar, 1975.
- MORGAN, R. *La música del siglo XX: una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*, Madrid, Akal, 1994.
- SALVETTI, Guido. *Historia de la música, 10. El siglo XX (primera parte)*. Madrid, Turner, 1986.
- VINAY, Gianfranco. *El siglo XX (segunda parte)*, Madrid, Turner, 1986.

