

Intermission VI (Morton Feldman)¹

*Dr. Juan R. M. Ortiz de Zarate**

Cuando uno realiza un análisis lo que está buscando es comprender algo acerca de una determinada obra. Esto muchas veces (en general, a decir verdad) se limita a una cuestión de orden técnico: cómo están organizadas las alturas, cuál es su estructura formal, cuál es su evolución rítmica, etc. etc.

Muy a menudo lo que se busca a través de la música, aunque no solo a través de ella, es visualizar el “pensamiento” del compositor; un concepto que va mucho más allá de la cuestión musical. Entonces se menciona la convicción republicana de Beethoven, relacionándola con la Tercera Sinfonía; o se desarrolla toda una hermenéutica basada en el comienzo de la Quinta Sinfonía; o se especula acerca de la culminación ético-moral que significa la Novena Sinfonía, etc.

En ocasiones, y especialmente cuando es un compositor el que analiza una obra, el análisis está orientado también a desentrañar (consciente o inconscientemente) dónde reside la “genialidad” de la obra, ese vago concepto donde se mezclan elementos técnicos, estéticos y hasta místicos. Por supuesto aquí también hay una voluntad - consciente o inconsciente- de apropiarse de esa supuesta genialidad que emanaría del papel pentagramado.

Veamos cómo fue encarada esta cuestión por algunos grandes pensadores que se han ocupado del asunto:

Dice Schönberg en una carta a Rudolf Kolisch:

Jamás me cansaré de prevenir en torno a la sobrevaloración de los análisis, puesto que no conduce a otra cosa que a aquello que siempre he combatido: el conocimiento de “cómo se ha hecho”; ¡mientras que en todo momento me he preocupado de fomentar el conocimiento de lo que “es”!... mis obras son “composiciones” a base de doce sonidos, no “doce sonidos” en forma de composición. (A. Schönberg citado por Adorno 1970: 9)

Aquí Schönberg nos está proponiendo una visión filosófica del análisis, lo que “es” la obra, su esencia más profunda.

Dice Boulez (cito de memoria):

Lo que importa no es el qué sino el por qué.

Aquí tenemos una novedad muy importante porque Boulez está introduciendo al compositor en el análisis. Lo que nos está diciendo es que la obra en sí misma no es

¹ Artículo publicado en *Música e Investigación*-Revista del Instituto Nacional de Musicología. Núm. 14-15, pp. 81-92. Buenos Aires. 2004.

* Compositor; investigador especializado en música contemporánea en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega y la Universidad Católica Argentina.

autónoma, si uno pretende desentrañar algo verdaderamente valioso de ella en todo momento debe hacer referencia al creador que la concibió; el “por qué” por supuesto nos remite al compositor y a la enorme cantidad de decisiones que toda creación necesariamente implica. Incluso deberíamos considerar dentro de ese “por qué” no solo a las decisiones concernientes a los procesos y materiales utilizados por el creador, sino a aquellos descartados por este. Por ejemplo, para analizar -y comprender profundamente- una obra del período dodecafónico de Schönberg, tanto o más importante que contar la cantidad de veces que utilizó las cuartas aumentadas, es el saber que jamás podríamos encontrar octavas. Además el hecho de que haya creado un sistema propio -el dodecafonismo- también habla mucho acerca de su personalidad creadora.

Y si disfrutamos con las complicaciones, en este punto podemos incluir a Piaget quien sostiene que el sujeto y el objeto son en efecto dos aspectos irreductibles pero indisolubles del conocimiento y su representación depende de la percepción y de las estructuras cognitivas del sujeto (Piaget 1967).

Lo que Piaget está diciendo es que no existe UN análisis objetivo a desentrañar, el sujeto (que realiza el análisis) no se encuentra “fuera” del mismo, es parte del análisis y esa realidad condiciona los resultados. Esto va mucho más allá de la voluntad consciente del sujeto: dos personas con formación y experiencias diferentes (no necesariamente una formación mayor o menor, solo diferente), aún si se proponen los mismos fines en un análisis, verán esa realidad en forma diferente, interpretarán diferentemente lo que hallen, y sin duda llegarán a conclusiones diferentes. El resultado de un análisis depende desde el vamos de la estructura de conocimientos del sujeto analizante, esto es: la cantidad y cualidad de los mismos. Dicho en otras palabras, el resultado de un análisis depende de una determinada escala de valores que el sujeto remediamente va a aplicar al objeto². Por ejemplo, George Bernard Shaw opinaba que el romanticismo era

...una gran herejía que debía ser extirpada del arte y de la vida porque alimenta el pesimismo moderno y destruye el respeto a sí mismo. (Shaw 1957: 67)

y esto en 1894 y en Londres o sea una sociedad -la victoriana- absolutamente conservadora. ¿Cómo puede pensarse que esta toma de posición no haya influido en su extensa actividad como crítico musical³?

Volviendo a las opiniones de algunos pensadores, también están aquellos que se inclinan por el escepticismo cuando abordan la cuestión del análisis:

² Si se diera a analizar una obra de Webern a un estudiante de un nivel básico, este se desviviría por encontrar tónicas y dominantes, pero nunca encontraría la serie generadora porque no sabe que semejante cosa existe. Si un investigador intentara realizar un análisis de una obra de Xenakis, podrá escribir un tratado acerca del manejo de las densidades, un análisis perceptivo profundísimo, y mil etcéteras más; pero nunca podrá encontrar la lógica constructiva de sus procesos compositivos porque no posee las ecuaciones matemáticas usadas por el autor. No obstante en este último caso el investigador SI sabe que dichas fórmulas existen, y su análisis estará condicionado por ese conocimiento; aunque no posea el dato mismo.

³ Paradójicamente Bernard Shaw era un gran admirador de Wagner.

Reinhard Febel, uno de los más interesantes compositores de la generación intermedia alemana (los que rondan los cincuenta años) opina lo siguiente:

...en cuanto a la forma de componer [supuestamente revelada a través de algún tipo de análisis], es como el sexo, se puede hablar mucho sobre el asunto pero en definitiva uno nunca sabe como lo hace el otro. (Febel 1994:18)

También dice:

...es mucho más importante cómo uno trabaja, que qué es lo que uno hace. (Febel 1994:18)

Esto último es muy opinable, por cierto.

Refiriéndonos ya a nuestro compositor. Feldman quería que su obra fuera al mismo tiempo

“perfectamente inteligible y perfectamente inexplicable” (Feldman 1998: 45)

Vayamos a la obra que nos ocupa: ¿qué hacer con esta obra, cuando no poseemos un estilo que lo encuadre y le de cabida, y que nos de a nosotros un contexto y las herramientas para encarar un análisis?

El siglo XX ha presenciado la muerte del “estilo”, entendido como

Un producto que consigue imponer su espíritu a una sociedad. Un producto de alguna forma colectivo donde se cristalizan ciertas formas de pensar, de sentir, de actuar de un siglo, de una nación o incluso de un grupo, si este consigue imponer su estilo a una sociedad⁴ (Boris de Schlözer, citado por Boulez 1966: 11)

El abandono de la tonalidad en las primeras décadas del S XX trajo como consecuencia la pérdida del marco de referencias que esta proporcionaba. Todas las convenciones más o menos aceptadas por la comunidad fueron dejadas de lado; ya no hubo sistemas referencia precomposicionales que puedan contener estilos, así como no hubo escuelas musicales que los desarrollasen⁵. Los compositores a partir de ahí debieron crear un marco de referencias propio en ocasiones incluso para cada obra individual, aunque en la generalidad de los casos para cada grupo de obras. Karlheinz Stockhausen, por ejemplo, comenzó aplicando en su juventud un serialismo riguroso, luego pasó a la composición por grupos y por último creó lo que él denomina “composición por fórmulas”, un sistema (podría dársele ese título) que viene desarrollando desde hace cerca de cuarenta años y que ha sufrido una marcada evolución es ese lapso de tiempo.

Volviendo a nuestra pieza, la única forma de encarar un análisis válido de la misma es recreando el marco de referencia en el que la obra fue creada. Esto significa la época y el

⁴ En verdad Schlözer afirma que el estilo ha muerto mucho antes, a partir de los comienzos del S XIX, con Beethoven.

⁵ Las únicas excepciones dignas de mención son el dodecafonismo, el cual sin embargo no consiguió imponerse como sistema en la sociedad (sí, en cuanto al pensamiento serial); y el espectralismo, que sin

lugar en los cuales esta fue compuesta (o sea la sociedad, -sus ideales, sus tendencias estéticas, su ideología, etc., etc.- de la cual la obra es un emergente cultural) y principalmente, claro, el lenguaje del compositor que la escribió, que en buena medida está condicionada por lo anterior.

En este caso sabemos que Feldman (1926-1987) compuso la obra en 1953, sabemos que es un compositor norteamericano y, a través de sus escritos, nos enteramos de que durante toda su vida tuvo una posición artística (e ideológica) muy coherente en el sentido de rechazar todo lo que lo acercase a la tradición musical europea. También es importante saber que ese rechazo se extendía a las estéticas compositivas europeas contemporáneas a él, algo característico en muchos compositores de ese país. Tanto es así que Feldman, junto a Cage y algunos artistas más, crearon lo que un poco pomposamente llamaron la “Escuela de Nueva York”, siendo que de escuela no tenía nada ya que no había nada en común entre ellos, más allá de su voluntad de afirmar su individualidad artística diferenciándose de toda raíz europea. Es famosa la ironía con la que Cage trataba a la música contemporánea venida de Europa; cito de memoria a Cage:

El sonido instrumental más espantoso que conozco es el del Vibráfono.

Evidentemente no es que el Vibráfono, con su sonoridad tan aterciopelada, plena de armónicos haya sido desagradable para él, sino que criticando esa supuesta “belleza” Cage arremetía contra la quintaesencia de la (según él decadente) civilización europea. Cito nuevamente a Cage:

El mejor compositor europeo que conozco es el argentino Mauricio Kagel.

Una vez más, él no estaba diciendo que Kagel era un gran compositor, sino que en Europa no había grandes compositores.

Concentrémonos ahora en la pieza que nos ocupa, y en su lenguaje musical.

Intermission VI (1953) es una “forma móvil” que precede en cuatro años a las partituras equivalentes de Stockhausen (*Klavierstück XI*, 1956) y Boulez (*Sonata III*, 1955-57).

La obra consta de quince módulos que deben ser ejecutados sucesivamente y en cualquier orden. Luego de la ejecución de cada módulo se debe esperar hasta que la resonancia del mismo haya prácticamente desaparecido para ejecutar el siguiente. El ataque y la dinámica deben estar en su mínima expresión. Esta obra puede ser interpretada por uno o dos pianos; en este último caso ambos pianos ejecutan independientemente la misma partitura, siguiendo las mismas indicaciones.

embargo, siendo una escuela muy rigurosa en lo conceptual, da mucha libertad en todo lo referente a técnicas y herramientas compositivas.

Ahora bien, ¿qué hacer con semejante obra, una obra que al momento de ser compuesta estaba fuera de toda tradición estilística conocida? ¿Por dónde comenzar el análisis, por dónde terminarlo, si en esta obra no hay comienzo ni fin definidos?

Ahí reside el primer condicionante: si pretendiésemos encarar un análisis tradicional, deberíamos “realizar” la obra, es decir, deberíamos crear una versión horizontal de la misma. Pero en este caso no estaríamos analizando la obra sino una de las tantas posibilidades de la misma, de hecho todas las permutaciones posibles de los quince módulos que componen la pieza nos dan la escalofriante suma de 1.307.674.368.000 posibilidades (y esto considerando la opción para un piano solo)⁶. De esa cantidad de versiones posibles nosotros estaríamos analizando...una. Evidentemente ese no es el camino. El hecho de que haya semejante cantidad de posibilidades hace impensable que cada material expuesto -cada módulo- sea la consecuencia lógica de lo anterior y la base y justificación de lo que sigue. En este caso, conceptualmente, no hay “anterior” y “posterior”, y acá es justamente donde tenemos que tener en claro cuál es el pensamiento de Feldman y en consecuencia qué es lo NO hay que buscar en el análisis: esto es una evolución dialéctica / lineal de los materiales.

Cito a Feldman:

Yo pienso que el problema de mi música con respecto a otras músicas es el siguiente, yo no veo ningún interés en elaborar un concepto de desarrollo: ...que se haga una pequeña suma y, quince minutos más tarde, la pieza está terminada, y todo el mundo dice: ¡pero que bien, este hombre tiene un vocabulario, el vocabulario es homogéneo, nosotros podemos tener confianza en este hombre! (Feldman 1986: 4-5).

En este caso particular claramente cada articulación de sonido ya sea individual o acorde, cada módulo, no es definitorio en sí mismo sino en cuanto formando un todo, pero eso no quiere decir que estos no hayan sido trabajados de un modo muy cuidadoso. Como vemos en los ejemplos que acompañan este escrito, se observa una marcada lógica constructiva en las alturas.

- Poniendo en orden todas las notas que el compositor utiliza en la pieza, vemos que hay una absoluta predominancia de unísonos y segundas menores, todo lo cual “colorea” el todo de una forma muy particular.

⁶ La fórmula matemática que da todas las permutaciones posibles de 15 unidades es 15! (factorial de 15), o sea $15 \cdot 14 \cdot 13 \cdot 12 \cdot \dots \cdot 1 = 1.307.674.368.000$. La versión para 2 pianos sería 30!.

Ejemplo 1

unisonos:	6) 12
2das men:	12	
2das may:	3	
3ras men:	2	
3ras may:	3	
4tas justas:	2	
4ta au:	1	
5ta justa:	1	

En el caso de las octavas, vemos hasta que punto él se alejó de la tradición europea: en la década del cincuenta escribir octavas era poco menos que “causal de excomuni3n” en el ambiente de la composici3n de vanguardia (y sin “poco menos”, tambi3n).

Cito a Feldman:

¿C3mo puede ser que haya gente que tenga la idea que un Mi b en el registro medio suena como un Mi b una octava abajo? Yo s3 muchas cosas pero nunca supe de d3nde se ha sacado eso (Feldman 1986: 35).

- En cuanto a los acordes que usa, hay dos bicordios, ambos octavas justas cuyas notas est3n a tres octavas de distancia. Tambi3n hay acordes de tres y cuatro sonidos, en todos ellos el intervalo superior es una segunda mayor o menor compuesta, salvo un caso en que es simple.

Ejemplo 2

- Si volvemos a desplegar la escala ascendente del ejemplo 1, pero esta vez verticalizando las octavas de los sonidos que van apareciendo, observamos que en el centro del sistema se produce una sorprendente sucesi3n de acordes de tres sonidos en octavas por movimiento paralelo, y que este punto medio es un espejo vertical en el par3metro de las densidades que se rompe solo en los extremos del sistema: dos alturas en el primer acorde / una altura en el 3ltimo acorde.

Ejemplo 3

Todos estos datos arriba mencionados, dicen mucho o no dicen nada, depende de qué estemos buscando y de nuestra capacidad para elaborarlos, extrapolarlos, y así obtener conclusiones válidas. En todo caso (...y de nuevo aparece Piaget) mi experiencia en el análisis de música contemporánea (y mi resultante escala de valores) me dice que acá hubo una profunda reflexión acerca de los materiales -en este caso las alturas- y que como consecuencia de esta se llegó a una forma particular, hasta podría decirse rigurosa, de organización de los mismos. Digo esto porque (...y de nuevo aparece Boulez) si seguimos -y nos atenemos- a las afirmaciones de Feldman, y lo cito textualmente:

Yo soy de la opinión que los sonidos están destinados a respirar...y no están para ser puestos al servicio de una idea. Si desde una visión idealista no se ve en la música más que un sustento de ideas, eso será en desmedro de la música misma. Desde el momento en que se la hace un medio para obtener un fin, esta se vuelve polémica” (Feldman 1986: 22)

“Ninguna de las ideas que yo he tenido a sido conceptual o simplemente técnica. Todas las ideas han venido de las ejecuciones. Yo no he sido jamás un soñador” (Feldman 1998: 45)

“El sonido era y es siempre el protagonista de mi trabajo. Yo creo que me pongo al servicio de mis sonidos, que yo los escucho y que hago lo que ellos me dicen, y no lo que yo les digo que hagan.” (Feldman 1986: 18)

Como decíamos, si nos atenemos estrictamente a las afirmaciones de Feldman, estos sonidos no deberían estar al servicio de ninguna idea, sin embargo TODA obra implica alguna forma de organización de materiales que responde a una idea previa⁷.

En todo caso excedería largamente el propósito de este escrito el analizar de cuántas maneras diferentes puede ser interpretada la palabra “idea” aplicada a la música. En definitiva creo que hay que separar claramente los conceptos de “idea” propiamente dicha, “ideología” y “resultados prácticos”; algo que, leyendo a Feldman, no siempre está

⁷ Incluso en las piezas más radicales, como 4'33” de Cage, hay una organización de materiales. El descartar el sonido tradicional del piano implica una organización “por default”. También el que esté prevista la presencia de un público implica que habrá un determinado tipo de sonidos (toses, susurros, movimientos en las butacas, etc.) y no otros.

del todo claro. Ni hay que buscar una lógica estructuralista en una estética donde no la podría haber nunca, ni hay que entender literalmente que, como Feldman afirma, los sonidos le dictaron el camino a seguir; porque, en definitiva, los sonidos... no hablan.

En el parámetro de las alturas Feldman rechaza la idea misma de melodía. Los sonidos son ejecutados uno a continuación del otro en una sucesión muy lenta que nos lleva a una percepción, digamos, “espectral” -pura, si se la puede llamar así-, del fenómeno sonoro; una percepción no mediatizada a través de relaciones horizontales (melódicas) o funcionales de ningún tipo. La distancia entre los ataques nos impide una escucha lineal de las alturas; en otras palabras, nos impide unir gestálticamente a estas formando una melodía u organizándolas -relacionándolas- funcionalmente.

En cuanto a la dimensión temporal, Feldman rechaza al objeto “ritmo” y prefiere pensar su música en función de duraciones cronológicas. Esto es así porque la escritura rítmica, más que fijar duraciones absolutas a través de las indicaciones metronómicas, que de todas formas lo hace⁸, fija relaciones temporales entre las duraciones: uno puede variar mil veces la indicación metronómica, modificando las duraciones cronológicas a cada paso, lo que no puede evitar si escribe en términos rítmicos tradicionales es que una negra valga dos corcheas. Esto es lo que marca un camino y condiciona, en última instancia, la resultante en cuanto al discurso dialéctico, algo que Feldman rechaza en la mayoría de sus piezas.

La lógica de esta pieza se da en el todo, tomado este como una mínima unidad con un contenido dialéctico, valga la paradoja. Este concepto es muy importante y en la historia de la música ha variado mucho, por tomar solo algunos puntos claves digamos que en la música tradicional la mínima unidad con un contenido dialéctico era, dicho muy genéricamente, el “gesto” musical, el famoso “motivo musical”⁹. Con Webern esto cambia y la unidad mínima llega muchas veces a ser, ahora sí, el sonido individual. De ahí que dicho compositor haya tenido que dotarla de todos los elementos que hacen a esa individualidad: ataque, dinámica, timbre, etc. Esto no es un simple manierismo -o puntillismo-, esa forma de concebir la música tiene su justificación en la característica de utilizar a la nota individual como unidad estética, de “cargarla” de un contenido dialéctico autónomo; de ahí que la obras de Webern sean percibidas como muy “cortas” por el oído desinformado, en verdad no son cortas, tienen una extensión acorde con las características y la esencialidad de su lenguaje¹⁰.

⁸ A negra =60, si uno escribe negras está fijando duraciones de 1 segundo.

⁹ No confundir la mínima unidad con contenido dialéctico con la mínima unidad perceptiva. Obviamente, lo que uno percibe como unidad mínima es el sonido aislado: su altura, duración temporal, timbre, etc. Pero en la música tradicional eso no define *per se* una situación estética, una nota aislada no posee una carga dialéctica autónoma, un mensaje musical. Este se da como mínimo en la inter-relación de varios de estos materiales, en el “gesto”. Pierre Boulez dice: “La música, como comunicación, no es más que un gesto global formado por gestos subordinados” (Boulez 1989: 111)

¹⁰ La tercera de las *Piezas para violoncello y piano op. 11* de este compositor dura 10 compases. En ese lapso Webern expone una forma ternaria A-B-A, con un clímax en cada sector y con todos los parámetros musicales perfectamente equilibrados.

Otra visión sobre este punto la dio Stockhausen en los años cincuenta. En esos años dicho compositor desarrolló una forma de acercamiento al proceso de creación musical que llamó “composición por grupos”. Esto es: la unidad estética mínima es un “grupo” entendido como

una determinada cantidad de sonidos (notas) los que, por medio de proporciones internas, están unidos entre sí y ordenados en una supra-estructura, siendo percibidos como una única cualidad perceptiva. (Stockhausen 1988: 63)

Y finaliza su exposición con una metáfora:

Observemos una piedra muy de cerca, vemos muchas particularidades, determinadas líneas, capas, saliencias en diferentes proporciones, etc. Observémosla ahora en su totalidad, ya no la veremos como la suma de esas características puntuales sino como una unidad con cualidades propias..., y sin embargo esas características puntuales son las que definen que yo vea una piedra y no, por ejemplo, un trozo de madera. (Stockhausen 1988: 66).

De la misma forma actúa un grupo: una determinada cantidad de características, que tomadas individualmente no hacen a la esencia de la obra, pero que interactuando entre sí cobran sentido al formar una estructura mayor: “el grupo”.

Volviendo a nuestra pieza, y remitiéndonos a la metáfora de Stockhausen, la obra entera es nuestra piedra. Cada acorde o nota forma un accidente de la misma: una saliencia, una línea o arista, pero cuando nosotros la vemos en perspectiva -que en este caso es necesariamente la obra en su totalidad- seguimos viendo una roca..., y los accidentes desaparecen: la esencia del mensaje musical no cambia en ninguna de sus 1.307.674.368.000 variantes porque la esencia de la obra está sobre esas variantes.

Se da un fenómeno curioso en este caso: la profunda comprensión de la obra se produce *a posteriori* de la audición, el goce estético no se elabora -no avanza- durante la ejecución de la obra porque la obra misma no avanza, solo avanza lo sensible: el tiempo cronológico y la información, pero la obra como manifestación estética comienza y termina en el instante mismo en que la última resonancia desaparece. El “ser” de la obra -siguiendo la visión de Schönberg- es pasado. Estamos ante un goce del recuerdo. De ahí también que resulte tan exasperante para algunos oyentes desinformados el escuchar este tipo de música, el problema reside en que buscan lo inhallable: buscan comprender cuando aún no hay nada para comprender. Tratan de vislumbrar la presencia de un camino, una direccionalidad, un progreso, cuando la obra aun no dio el primer (y último) paso. Al pasar los minutos tratan de adivinar “que-nos quiere-decir-esta-música”, cuando todavía no ha dicho su primera palabra. Buscan percibir como acumulación, adición, lo que en verdad es formación.

Intermission VI, como tantas otras obras de Feldman, tiene la característica de carecer de cualidad metafórica.

Las obras de arte pertenecientes a la tradición histórica poseen una función metafórica, actúan como una comparación implícita; son el reflejo de una realidad-objeto previo a ellas. Cuando observamos un paisaje en una pintura, lo que vemos es el reflejo de una realidad, esta realidad no es “un” paisaje determinado (aunque así lo fuera, el dato es irrelevante) sino de la realidad, el objeto, “paisaje”. De ahí que nos conmuevan tanto, por ejemplo, las pinturas de los girasoles, de Van Gogh: es irrelevante si las pinturas son más o menos idénticas a algún improbable girasol real, la fidelidad no juega ningún rol en este caso. La energía de la obra reside en la tensión entre la “realidad-girasol”, el objeto, y su reflejo; producido a través del espíritu del creador. Esa comparación íntima que se produce en nuestro espíritu entre una realidad objetiva y su manifestación artística constituye la función metafórica de la obra.

En música el proceso es equivalente, también aquí existe una cualidad metafórica de la obra de arte. Los compositores a través de la historia han compuesto obras utilizando siempre realidades previas -objetos- (el objeto “melodía”, “ritmo”, etc.). Esto es lo que Feldman rechaza, y lo hace de la forma más radical posible. En el caso del ritmo, por ejemplo, no ya echando mano a una escritura analógica, digamos, marcando la evolución temporal en segundos, lo que resultaría en un ritmo aleatorio e irregular pero ritmo al fin. Feldman rechaza directamente el objeto-ritmo aboliendo toda relación temporal entre las acciones, o yendo a la relación más esencial posible: antes / después. Dice “ejecute un acorde y espere hasta que este se haya ido completamente, sienta su apogeo, su decadencia..., su muerte. Toque el próximo, sienta su apogeo...” No hay aquí ninguna matriz temporal, ni fija ni aleatoria, que se le imponga al sonido. Este surge libre de todo condicionamiento, solo dependiendo de sí mismo, una libertad absoluta, una verdadera epifanía...

Feldman, en su pensamiento radical como pocos, mantiene algunos parámetros compositivos en un nivel pre-musical. Toda nuestra tradición occidental se basa de una forma u otra en el principio de la modificación. Variación, oposición, desarrollo, evolución, son todos términos que llevan implícito el principio de la modificación. Cuando Feldman le niega a un parámetro la más mínima posibilidad de modificación lo está manteniendo en un nivel pre-musical. Es lo que él hace con la dinámica al ejecutarse toda la obra en el límite de la audibilidad: finalmente la obra “no tiene” dinámica¹¹. Lo mismo pasa con el tratamiento temporal de la misma: al no tener una lógica autónoma (la articulación de cada acción está condicionada a la desaparición de la anterior) la obra “no tiene” ritmo.

Para finalizar citemos un breve texto de un gran filósofo italiano: Massimo Cacciari quien, reflexionando acerca del fenómeno artístico, dice lo siguiente:

El arte contemporáneo (...) no puede existir sino como “reflexivo”; toda “belleza”, toda inmediatez, toda armonía deben serle negadas (...) Por lo tanto, sólo la obra que imagina, que pone en imagen y no

¹¹ Lo mismo pasaría si la obra se interpretase toda forte, por ejemplo.

reproduce ningún dato, mejor dicho, sólo la obra que liquida la idea misma de un dato en sí (...) como presupuesto de la reflexión discursivo-imaginativa, tendrá un valor (Cacciari 2000: 148 y sbs)

Siguiendo el razonamiento de Cacciari, el asalto contra el objeto lo encabezaron entre otros Kandinsky, Malevich y Mondrian en pintura, y Boulez, Feldman y Nono, en música. Ya no se trata de cómo re-presentar un objeto, lo que se está cuestionando es la posibilidad misma de representar.

La re-presentación queda eliminada, y lo que queda es la presentación del objeto..., en toda su escandalosa desnudez¹²; la “cosa” es la obra de arte.

Los sonidos así expuestos en esta obra. Puros, -cosificados-; desprovistos de toda mediatización, de todo ropaje melódico, funcional o rítmico.

Escandalosamente desnudos.

Estos sonidos *son* obra de arte.

Bibliografía

- | | |
|--|--|
| Adorno, Theodor W.
1970 | <i>Reacción y Progreso</i> . Barcelona: Tusquets. |
| Boulez, Pierre
1966
1989 | <i>Relevés d'apprenti</i> . Paris: Éditions Du Seuil
<i>Jalons (pour une décennie)</i> . Paris: Christian Bougeois Éditeur. |
| Cacciari, Massimo
2000 | <i>El dios que baila</i> . Buenos Aires: Paidós. |
| Febel, Reinhard.
1994 | <i>Beiträge zu seinem musikalischen Schaffen</i> . Feldkirchen: Ricordi. |
| Feldman, Morton
1986.
1998
1986 | <i>Musik-Konzepte</i> , N° 48-49. Munich: edition text + kritik.
<i>Écrits et Paroles</i> , Collection Musique et Musicologie. Paris: L'Harmattan.
<i>Contrechamps N° 6</i> . Entretien Feldman/Walter Zimmenmann. Paris: Ed. L'Age d'homme. |
| Piaget, Jean
1967 | <i>Logique et connaissance scientifique</i> . Paris: Gallimard. |
| Shaw, George Bernard
1957 | <i>Comedias Escogidas</i> , Prólogo a <i>Héroes</i> . Madrid: Aguilar. |
| Stockhausen, Karlheinz
1988 | <i>Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik</i> , Band 1. Köln: DuMont Dokumente. |

¹² Por este camino llegamos al famoso urinario de Duchamp.