

## Résistance contra el mundo groseramente eficaz<sup>1</sup>

### Morton Feldman “Coptic Light”

Por Manfred Karallus

Traducción de Fco. Javier González-Velandia Gómez

“Todo lo bello en el arte consiste en la destrucción sistemática y autoconsciente de la norma. Al fundar una nueva ley se destruye también una vieja. Todas las leyes destructivas instauran, si son lógicas, muy pronto nuevas leyes.” (Anatol Ljadow)

*Cada obra de arte crea una ley. No se comienza sin embargo con la ley.*

Luz sonora, proyectada como sobre una retícula de tiempo: la composición “Coptic Ligth” de Morton Feldman – una obra tardía cuyo título, como es frecuente en Morton Feldman, designa con precisión de qué se trata. Tal sucede con títulos que hacen mención a instrumentos como “Piano”, “The Viola in my Life”, “Piano and Orchestra” y muchos otros más. Y también así sucede aquí, si bien la intención que subyace a la obra se oculta sutilmente en el título “Luz copta”.

Morton Feldman escribió la obra en los años 1985/86. En rápida sucesión fueron apareciendo en estos últimos años de su vida sorprendentemente productivos, entre otros, el cuarteto de cuerda, el concierto de violín y el trío con piano, la composición para violín y piano “For John Cage”, las “Triadic Memories” para piano, “Three Voices”, una “Untitled Composition” para violonchelo y piano, “Why Patterns” para flauta, piano y percusión, “Crippled Symmetry” para cinco instrumentistas y finalmente “Coptic Light” para gran orquesta. La obra tiene una duración de apenas una media hora y en comparación con otras obras, como el cuarteto de cuerda con sus cuatro horas de duración, puede considerarse verdaderamente como de una brevedad aforística. Pero si atendemos al material y a la idea, la elaboración y la evolución de la forma, entonces quedará plenamente integrada en la obra tardía.

Con su extensión temporal las obras anteriores trascienden visiblemente cualquier modalidad de sistema, obstruyendo en consecuencia toda posibilidad de sistematización y encasillamiento, toda posibilidad de subsumir observaciones aisladas bajo formulaciones generales omnicomprensivas, formulaciones racionales de orden superior; con lo cual, tampoco puede afirmarse, que este “fuera-de-sistema” contendría en sí mismo a su vez un sistema y que su música estuviese cerrada para siempre al análisis, o al menos a una descripción verosímil. Suele decirse, que esta es una música de meditación, una música de repetición, modelo instrumental de discreción, dulzura y sonoridad, una música reservada, sin violencia, de tal modo que todo

ello, si bien no expresa la totalidad, es no obstante “exacto” y central -además de constatable en la partitura.

Pueden descubrirse procedimientos, que en la medida de exactitud en que se quiera hayan sido puestos en práctica, bien sea de modo aproximado o con precisión, no obstante son válidos –a pesar de su falta de nitidez- para la totalidad de la obra. No revelar sus misterios íntimos es un derecho tan antiguo como legítimo. Si Strawinsky - un compositor querido y apreciado por Feldman, pese a ciertos recelos en su contra – no hizo durante un largo período de más de veinte años el más mínimo comentario a su asistente Robert Craft sobre los procedimientos con quintas tonales en su obra serial tardía, sus buenas razones tendría. Cuando Feldman estaba en los cursos estivales de Darmstadt se sonreía mientras pestañeaba de los prolongados intentos de sus mejores alumnos de analizar su segundo cuarteto por medio del empleo de números. Y cuando rotundamente rechazó semejante suposición sorprendente, más pese a todo plausible - como la del teórico de la música Heinz-Klaus Metzger, que ha considerado la obra tardía en su aspecto numérico cuantificable como esencialmente cabalística -, ello no puede querer decir que deba capitularse del esfuerzo de aproximarse una y otra vez a sus composiciones a través del análisis.

*Cuanto más extensa haya de ser una obra, tanto menos material se precisa. “Crippled Symmetry” por ejemplo es una de tales obras “largas” y procede con sólo cuatro sonidos respectivamente. “Coptic Light” es relativamente breve, y procede desde el primer compás con el total cromático de doce tonos.*

Résistance contra el mundo groseramente eficaz. Morton Feldman "Coptic Light"

Por Manfred Karallus

Traducción de Fco. Javier González-Velandia Gómez

coptic light      morton feldman

The image displays a page of a musical score for the piece "Coptic Light" by Morton Feldman. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bn.), Horn (Hn.), Trumpet (TAP.), Trombone (TBN.), Harp (HP.), and Double Bass (TBA.). The music is written in a complex, multi-measure rest style characteristic of Feldman's work. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "ppp". The title "coptic light" and the composer's name "morton feldman" are printed at the top of the page.

De hecho, la obra en su totalidad vive de tales campos cromáticamente saturados, que se contraen, se expanden, y que, sin embargo, están cuidadosamente estructurados, como puede apreciarse en una mirada atenta. Así, es importante saber, que las tensiones cromáticas en la obra tienen lugar ante todo en las regiones graves, mientras en los ámbitos de frecuencias agudas, las octavas "'' y ''', son empleados los tonos *mi, la, re, sol, do*, los cuales se pueden interpretar como un organismo cerrado de quintas con cinco

sonidos. Así pues, cinco sonidos con una polaridad tonal apenas distinguible girando alrededor de los sonidos *mi* y *la* de la flauta y de los armónicos de las cuerdas. Todo el resto de material lo reserva Feldman a las regiones de frecuencias graves: el *la bemol*, en cierto modo distante tonalmente, es adscrito, como único instrumento, a la tuba – como procedimiento de despliegue tonal en el complejo dodecafónico, una de las técnicas fundamentales del Stravinsky tardío.

Planos sonoros densos, agregados saturados cromáticamente, que no obstante nada contienen del sofocante cromatismo, que podría asociarse a semejante material.

The image shows a page of a musical score for Morton Feldman's "Coptic Light". The score is arranged in two systems of staves. The first system includes staves for IMP (Imperative), 1, 2, 3, and 4. The second system includes staves for 1, 2, VLA, VC, and TB. The notation is complex, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf* and *mfz*. The score is written in a style characteristic of Feldman's late work, with a focus on timbre and texture over traditional harmonic progression.

Más bien, lo que encontramos es un tejido sonoro instrumental maravillosamente etéreo, elaborado con primor. Una asociación no elegida casualmente, pues Feldman era muy amigo de las bellas alfombras. En cierta ocasión, en tono medio susurrante, confesó a sus alumnos: *Que quede entre nosotros, pero la mayor parte de mis ingresos van a parar a alfombras turcas muy caras del siglo diecinueve y que están en un estado impecable*. Que este interés del compositor por las alfombras no era simplemente un puro interés de aficionado, y que ejerció en su intuición musical profundas repercusiones, es

evidente a tenor de las observaciones técnicas que él mismo hizo sobre alfombras del Oriente próximo.

Así, por ejemplo, frente a las grandes alfombras clásicas persas, mostró una preferencia por las pequeñas alfombras turcas de los nómadas, cuyos modelos evolucionan simétricamente a nivel exclusivamente de detalle, más nunca a nivel de totalidad. A Feldman le irritaba y fascinaba a la vez el hecho de que a estos nómadas les fuera indiferente alcanzar resultados de mayor amplitud, algo definitivo. Más bien, estos tejedores de alfombras, y desde luego de forma plenamente consciente, cometían lo que hoy calificaríamos como fallos en la confección del tejido, los cuales desde luego no dejaban de tener consecuencias en la continuación del proceso. En estos pequeños fallos -tan ricos en consecuencias para la composición final como un todo de la alfombra-, Feldman vislumbró correspondencias con su propio trabajo; ellas parecían mostrar un camino hacia el interior de su propia intuición musical. (Dicho sea de pasada, Feldman veía la grandeza de Schubert precisamente en la peculiaridad de “sus errores”).

Y desde luego, que con tales “fallos de confección” tiene que ver “Coptic Light”: estructuras imprevisibles surgidas de una nada aparente y que del mismo modo imprevisible desaparecen, incluyendo todos los cambios de atmósfera, tal como el que tiene lugar en torno al último tercio de la obra en la transición al compás de cinco por ocho con el aumento correlativo de agitación, de actividad misteriosamente inquieta, la cual en el contexto total de la obra sólo puede percibirse como sorpresa – no obstante la mayor sorpresa de la obra.

The image displays a page of a musical score for Morton Feldman's "Coptic Light". The score is arranged in a system with multiple staves. At the top, the word "TIMP." is written above the first staff. Below it, there are two staves labeled "1." and "2.", which correspond to Violins I and II. Further down, there are staves labeled "VIB.", "3.", and "4.", representing Viola and Violoncello. At the bottom, there are staves labeled "1.", "2.", "VLA.", "VC.", and "CB.", representing Viola, Violoncello, and Contrabajo. The music is written in a complex, serial style with many notes and rests, and includes various performance markings such as dynamics and articulation.

Una música, que vive entre fallos de tejido, a los cuales la vida compositiva da lugar en el proceso creador. Ligadas del modo más íntimo con los procedimientos del arte textil de los nómadas anatólios se encuentran, tal vez, también las ideas e intuiciones de Feldman sobre la música serial. *Una de las dificultades, que se me presenta en muchas obras musicales de los últimos años sesenta es que en ellas no hay ningún error. En la música serial no existen fallos. Es un refugio magnífico en el que no se cometen errores. Puede componerse mala música serial, puede no ser bien comprendida, pero para un compositor, que conoce la función interválica de su material, no existen errores.* "Coptic Light" (al igual que otras obras como "Crippled Symmetry") está compuesta desde su inicio de acuerdo a un sistema propio de páginas<sup>ii</sup> y comprende - curiosamente igual que "Crippled Symmetry"- treinta y ocho páginas. Allí donde en "Coptic Light" es introducido un nuevo elemento, una nueva figura o un nuevo color, siempre sucede al comienzo de una nueva página de la partitura. En la página 29 - justamente en la transición ya mencionada al compás de 5/8 - Feldman estimó oportuno incluso indicar una vez más el pianissimo con tres *p*, cuya luz - literalmente desde el primer compás- inunda el todo. Lo que al oyente puede parecerle ocasionalmente "suave" y "fuerte", radica única y exclusivamente en el aumento y disminución de densidad de la textura orquestal, que en algunos puntos incluso se contrae

hasta un instrumento solo –; una vez más, imagen de las transiciones de un diseño a otro en sus alfombras Yürük, las cuales a menudo presentan una especie de lugar vacío hecho de hilos no teñidos.

En las últimas once páginas de la partitura de “Coptic Light” la métrica se comprime. Si hasta entonces la obra estaba continuamente impregnada de un sosegado y regular compás de ocho por ocho, a partir de este punto las proporciones métricas se vuelven cada vez más breves: una página de la partitura se compone de compases de seis por ocho, dos páginas de compases de cinco por ocho, una página de compases de cuatro por ocho, y a continuación siete páginas (hasta el final) con compases de tres por ocho más una semicorchea añadida (esto es: siete por dieciséis). Así pues, no calma lograda a través de proporciones y elementos cada vez más simples, como en “Crippled Symmetry”, sino más bien una actividad creciente, que confiere un énfasis especial al modo de precipitado reprise de la sección final.

Sus complejos procedimientos obligaron ocasionalmente a Feldman a emplear una calculadora en las primeras páginas hasta que el problema le quedó claro y pudo continuar haciendo los cálculos sólo de cabeza. *Entonces ya no era necesaria ninguna calculadora. Continuamente sabía donde me hallaba.* Y Feldman añade: *También esto es una especie de “interpretación”, [es decir:] tener en la cabeza todo [lo importante].* Para su concierto de violín Feldman precisó de siete horas para elaborar una serie de doce sonidos, que posteriormente sólo uso en tres compases de la obra.

Es de suponer, que también la composición de “Coptic Light” requirió un trabajo previo. En relación a esto hay un curioso indicio sobre el tiempo de inicio de la obra. *Normalmente mis obras comienzan siempre aproximadamente a partir de los diez compases: una forma de entrar. Actualmente me miro la obra en su totalidad y .... me deshago de los primeros compases. De ahí que mi música tenga, por lo demás, esa forma novedosa de comenzar. [...] Les voy a contar cómo he llegado a mi comienzo. Kafka me lo ha facilitado. Una vez leí un artículo sobre Kafka y estaba entusiasmado. Ustedes conocerán las primeras frases de Kafka: “Posiblemente algún desconocido había calumniado a Joseph K., pues sin que éste hubiese hecho nada punible, fue detenido una mañana”. En seguida se nota que se trata de Kafka. Nos encontramos en el mundo de Kafka. [...] Yo he captado la idea que aquí subyace y la he transferido a mi música. Kafka ha influido con total seguridad en mi sentimiento de cómo se inicia una obra: encontrar inmediatamente la atmósfera deseada.*

Résistance contra el mundo groseramente eficaz. Morton Feldman "Coptic Light"

Por Manfred Karallus

Traducción de Fco. Javier González-Velandia Gómez

The image displays a page of a musical score for Morton Feldman's "Coptic Light". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left side of the page are: Flute (FL), Oboe (OB), Clarinet (CL), Bassoon (BN), Horn (HN), Trumpet (TRP), Trombone (TBN), Harp I (HP 1), Harp II (HP 2), Trombone A (TBA), Percussion 1 (PF 1), Percussion 2 (PF 2), Timpani (TIMP), Mallet Percussion (MPC), Violin I (VIA), Violin II (VIB), Viola (VIA), Violoncello (VC), and Contrabass (CB). The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *ppp* (pianissimo) and *pp* (piano). There are two circled rehearsal marks, one at measure 270 and another at measure 270 in the TBA part. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Muy unida a esta idea de la atmósfera se encuentra la idea de Feldman del concepto de “imago”. “Instrumental image” es la expresión de ese concepto de Feldman que de forma tan indeciblemente difícil se deja traducir al alemán, ya que en inglés significa tanto “imagen” como “imagen ideal”. Feldman cita como ejemplo el inicio del concierto de violín de Strawinsky, el cual el propio Strawinsky calificó en cierta ocasión como “pasaporte”, como documento intransferible e infalsificable de entrada a una música.

A la “instrumental image” en el sentido de Feldman pertenece empero, al margen de algún tipo de declaración tal como la que en forma de nota aparece antepuesta al concierto de violín de Strawinsky, la fabricación de “atmósferas”. Dondequiera que leamos en los escritos de Feldman, nos toparemos reiteradamente con esta palabra: “atmósferas” - es como si todos los esfuerzos en la música del siglo veinte por desembarazarse de esta categoría sospechosa y ambigua, técnicamente no precisable, no hubiesen existido. Y así, grande fue el asombro, cuando en Darmstadt, en el templo sagrado de la vanguardia, Feldman declaró públicamente su admiración por Jean Sibelius, vituperado ocho años antes por Adorno – una admiración que incluso fue admitida en las notas previas a “Coptic Light”.

*Sibelius ha hecho una observación interesante, según la cual la orquesta se diferenciaría del piano fundamentalmente por la ausencia de un pedal...*

Con esta idea *in mente* Feldman procedió en “Coptic Light”, como él dijo, a *crear un pedal orquestal de matices continuamente en variación*. Este “chiaroscuro” [esto es: este “entre dos luces”] constituye el punto álgido tanto compositivo como instrumental de la obra. En la técnica del pedal orquestal de Feldman es ciertamente interesante esta apelación a Sibelius. Para la realización, no obstante, el modelo fue una vez más Strawinsky, lo cual no es extraño si consideramos que Feldman a menudo hace referencia a la influencia significativa de los rusos en su vida compositiva: *Sin Stravinsky uno se siente en su vida en una extraña especie de exilio. Sin Stravinsky a uno le falta en su vida todo sentimiento para los instrumentos*.

Hay una característica del arte de la instrumentación strawinskyano, que se hizo cada vez más notoria en su etapa americana y que puede denominarse como técnica de la acentuación. Especialmente en el período creativo de los años cuarenta se observa una tendencia de Strawinsky a reforzar acentuaciones sintácticas en un transcurso melódico con otro instrumento – por medio de la adición de un sonido breve en staccato o pulsado.

Esta técnica de la acentuación, que puede interpretarse como un modo de técnica de pedal, experimenta en torno al final del ballet “Orfeo” de 1947 un giro interesante a la par que muy discreto, en la medida que el arpa funciona simultáneamente como portadora de la melodía y como dosificadora de los

acentos. A su solitario ascenso y descenso se adhieren una serie de resonancias. Su *mi* introductorio es mantenido por las violas, el *si* predominante en el segundo compás es retomado por los violines, del *la* sincopado se apropian los chelos, mientras que en el tercer compás las resonancias acumuladas se transforman como desde dentro de sí en una sonoridad de cuerdas, encaminándose gradualmente hacia la cantinela de la trompeta, sólo de violín y trompa, para finalmente tras un breve episodio en cierto modo absorber a su creador, el sonido de arpa.

El ballet "Orfeo" de Strawinsky como posible modelo de la técnica feldmaniana del pedal orquestal ... en rigurosa oposición a cierta técnica orquestal de efectos de difuminación y deslumbramiento (tal es el caso de compositores de Hollywood como Mantovani), pero también con importantes diferencias respecto a la técnica de Sibelius de la resonancia con carácter de eco.

En "Coptic Light" se realiza esta técnica de un modo doble: por una parte en la forma de Strawinsky descrita (con pianos, vibráfonos, marimbas como portadores del ictus), y por otra a través de manipulaciones métricas del material melódico en varios niveles: cinco a cuatro, siete a ocho, tres a cinco y a ocho, anticipación y reflexión retrógrada. El efecto en cierto modo luminoso de la ya mencionada técnica de acentuación se transforma en "chiarooscuro", en aquella media luz nocturnal pretendida por Feldman.

\* \* \*

La técnica de acentuación strawinskyana, el pedal orquestal de Sibelius, la presencia inicial kafkiana (el estar la obra en acción ya desde su primer sonido), la luz lejana de refracciones tonales, las influencias del arte nómada del tejido de alfombras: una visión general sobre los momentos provisionalmente perceptibles del proceso creador que ha generado "Coptic Light", quedaría incompleto sin hacer referencia a la estética de la creación misma: el proceso creador como parte esencial del acto estético.

*La relación con los instrumentos debe darse con el mismo sentimiento que la aplicación de colores sobre el lienzo. O bien: [al componer] disparte cómodamente. En absoluto crearías cuan importante es tener una silla cómoda, la tinta adecuada.* Frases como estas evidencian el acontecimiento de componer en Feldman como expresión universal de actividad estética, que por momentos puede adoptar el carácter de una realización singular, irrepetible. Creo que lo que aquí subyace, constituye un punto de vista central en la comprensión del arte de Feldman: un arte que quiere ser vida, del mismo modo que la vida misma – en el mejor sentido cageniano - quiere por el contrario ser arte, y que en su realización última y más radical se substrahe a todos los

comportamientos competitivos existentes. Feldman encontró amargas y veraces palabras para los compositores en exceso “eficaces”: el tipo de triunfador de concursos, de premios y condecoraciones, de homenajes; los héroes de olímpicos fastos, para los Richard Strauss del pasado y los Milton Babbitt y Elliott Carter de la industria musical del presente. Y si aquí pudiera revelarse el defecto de una persona tímida hasta casi el límite de lo normal, cerrada cuasi una ostra, impenetrable, vulnerable y susceptible – en comparación a la franqueza marcadamente audaz y antinarcisista de un Karlheinz Stockhausen - , no obstante esta música apunta continuamente en su inexorable resistencia contra el mundo groseramente eficaz hacia el lugar utópico de un mundo posible ...; no se trata se la imagen engañosa de la armonía y de la simetría plena tejida sin fallos, sino del hombre tal como siempre ha sido y será: un ser que busca, ama, naufraga.

“Coptic Light”, la luz copta de Feldman, no es pues algo apropiable, algo de lo que se pueda disponer con comodidad. No ofrece nada aprehensible, ningún sistema, expresando de este modo el Neither/Nor, el *ni esto ni lo otro* de la intuición vital y artística de Feldman. Lo cual expande los límites de la libertad musical, libera las ideas y descarga los sonidos, como observó en cierta ocasión el compositor Walter Zimmermann. Y sin embargo, no puede negarse una vez más, que la obra conforme a una misteriosa dialéctica del arte funciona también como un objeto útil, como una construcción sonora con la que –como sucede con las valiosas alfombras de Feldman- no cabe convivir mal.

Traducción: F<sup>o</sup>. Javier González-Velandia Gómez.

Con permiso expreso de la editorial Musiktexte

---

<sup>i</sup> Manfred Karallus: *Résistance* gegen die feist funktionierende Welt. *Musiktexte*, Heft 52, Januar 1994. Respecto a la traducción del título me he decidido finalmente por “*Résistance* contra el mundo groseramente eficaz”, en vez de “contra el mundo repugnantemente funcional” o “contra el mundo de eficaz vulgaridad”. En cualquier caso, el sentido del título queda aclarado por el autor en las reflexiones estéticas del final del texto.

<sup>ii</sup> Con este giro intentamos dar expresión a la palabra “seitenweise”. En ella alude el autor del artículo a la técnica feldmaniana de trabajar sobre la página estructurada como una unidad, sobre la que se van rellenando los módulos como si de un puzzle se tratase.