



EL VIENTO BAJÓ LA PUERTA:

99 AÑOS DE MORTON FELDMAN

Por Ricardo Miranda

El pianista y musicólogo Ricardo Miranda medita sobre la música contemplativa y atemporal de Morton Feldman (1926-1987), a la luz de *Rothko Chapel*, pieza que Feldman compuso en memoria de su amigo Mark Rothko. Las atmósferas de esta obra permiten que el sonido simplemente “sea”, como aconsejaba John Cage, amigo también de Feldman.

I

La historia de la música nos cuenta de muchos encuentros entre hombres notables; de varias ocasiones disgregadas a lo largo de la historia y los años, cuando el destino reunió a un par de grandes compositores. A veces por semanas; en ocasiones, por algunos días y hasta por algunos minutos. Los ejemplos abundan y saltan a la memoria sin orden ni sentido. Alex Ross, en su imprescindible historia de la música en el siglo xx, *The Rest is Noise* (Nueva York, Picador, 2007), nos cuenta que Richard Strauss y Gustav Mahler se fueron al campo, a las montañas, el día del estreno de *Salomé*. En otra ocasión, en otro tiempo, un joven y despechado compositor francés se hizo acompañar del joven Mendelssohn para visitar la tumba de Torquato Tasso; se llamaba Hector Berlioz y había comprado no hacía mucho una pistola que nunca llegó a usar. El destino los había reunido en Roma, acaso con el único propósito de causar una envidia incurable a quienes nunca habríamos podido estar ahí. En otras páginas, de otro volumen, nos enteramos de que Chaikovski se llevó al buen Dvořák a conocer Rusia, como si en esa frase tan llana pudiera caber lo increíble. ¿De qué hablaron? ¿Qué comieron? ¿Qué secretos se contaron?

La historia que nos ocupa también comenzó con un encuentro semejante, aunque mucho más breve y reciente que los anteriores. Arrogantes, arrojados, vestidos con el desparpajo que solo dan los años de juventud, dos jóvenes compositores norteamericanos asistieron al mismo



Dimitri Mitrópoulos, director de la Orquesta Filarmónica de Nueva York de 1949 a 1958.

concierto que Dimitri Mitrópoulos dirigió en el Carnegie Hall en enero de 1950. El plato fuerte del programa era el concierto *Emperador* tocado por Robert Casadesus, pero lo que a ellos les importaba escuchar era la Sinfonía opus 21 de Anton Webern. Acabada la sinfonía, ambos jóvenes dejaron sus asientos para no escuchar las *Danzas sinfónicas* de Rajmáninov que cerraban el programa. Al toparse accidentalmente en la puerta, el primero de los desertores, Morton Feldman, le preguntó al segundo, John Cage: “¿No fue eso una belleza?”.

Imagen de la página anterior: Morton Feldman toca el piano en su departamento en Búfalo, Nueva York.



Arriba: *Friend - to M. F. de Philip Guston*, óleo sobre tela, 1978. Des Moines Art Center, Des Moines, Iowa.

Abajo: Morton Feldman con cigarrillo.

No se pueden comentar ni la vida ni la música de Morton Feldman sin referirse a Cage. Tras encontrarse al final de aquel concierto, Feldman visitó a Cage en su departamento en el East Side de Manhattan. Deslumbrado por haber descubierto un mundo insospechado, se mudó al mismo edificio. La familia de Feldman, judíos de ascendencia ucraniana, había llegado a Nueva York para trabajar en la venta y confección de ropa en el Garment District y él siguió sus pasos; durante años, también ayudó

en los negocios familiares, que incluían una tintorería. Pero la rutina del día era en todo divergente de la noche, cuando los personajes más inesperados e indescritibles caían a la Cedar Tavern –no lejos del departamento de Cage–. Feldman se hizo amigo, sobre todo, de los pintores, y en un acto que hoy parece inverosímil, le compró a uno de ellos un cuadro por 17 dólares: era lo que Feldman traía en el bolsillo. El cuadro había sido pintado por un tal Robert Rauschenberg y nuestro compositor alcanzó a vender aquella pintura para saber lo que se siente convertir 17 dólares en 600 000 dólares. Otros pintores también fueron sus amigos, en especial Jackson Pollock, quien le encargó alguna pieza, además de Jasper Johns, Willem de Kooning, Robert Motherwell y Philip Guston, que lo atrapó en un famoso retrato, donde aparece con su consabido cigarro humeante. “Ellos fueron mi licenciatura”, anotó en algún apunte autobiográfico, “y fueron inspiradores en otras formas más allá de su arte. Los pintores no se ocupan de cómo se hace algo, simplemente lo hacen”. Pero es claro que la estética de aquellos artistas le dejó una honda huella que le llevó a creaciones concretas. *For Philip Guston* es una de las famosas piezas de Feldman. Escrita en 1984, hay que recomendar su audición con un aviso de privacidad: dura más de cuatro horas y requiere, desde luego, una templanza wagneriana en quienes quieran aventurarse a oírla.

“

El compositor debe ‘abandonar’ el deseo de controlar el sonido, limpiar su mente de toda música, y dedicarse a descubrir medios que permitan ser a los sonidos, más que el vehículo para teorías de expresión de sentimientos humanos hechas por el hombre”.

JOHN CAGE

Esas duraciones tan prolongadas nos llevan de vuelta hacia las ideas de John Cage y a ciertos conceptos que Feldman extrajo de ellas. Acaso la más importante de tales ideas haya sido el llamado de Cage a “dejar ser” a los sonidos. En su libro *Silence*, Cage anotó: “El compositor debe ‘abandonar’ el deseo de controlar el sonido, limpiar su mente de toda música, y dedicarse a descubrir medios que permitan *ser* a los sonidos, más que el vehículo para teorías de expresión de sentimientos humanos hechas por el hombre”. En la visión de Cage, los elementos básicos de la música, el sonido y el silencio, poseen características intrínsecas –duración, intensidad, timbre, ataque– que revelan su ser; desde su punto de vista, el compositor debía procurar extraer o depurar ese *ser* de sus materiales. Feldman entendió esto a la perfección, acaso mejor que el propio Cage, y ello lo condujo a escribir una música contemplativa y atemporal: la música de Feldman se mueve a un paso lento para que el escucha no pierda de oído, en su horizonte sonoro, toda la riqueza contenida en cada nota, en cada timbre. Como consecuencia, el tiempo se dilata, la duración de la música se alarga, tenemos tiempo de escuchar cómo es que cada sonido se disuelve y su discurso se transforma en una envoltura sónica; es una sonoridad que nos cubre, que nos permea, y de la cual nos convertimos en habitantes. Las composiciones de Feldman son habitaciones sonoras, espacios de sonido imaginarios, donde podemos adentrarnos sin temor a que pasen demasiado pronto, o a que se diluyan con la fútil rapidez que la vida digital nos ha impuesto.

Ese “dejar ser” a los sonidos, esa concepción del artista como un demiurgo que revela la esencia abstracta de sus materiales primarios –sonidos, colores, timbres, formas– fue lo que rápidamente identificó a Feldman con los expresionistas abstractos, como Rauschenberg o Pollock. Pero fue la triste caída de Mark Rothko en 1970, otro de sus amigos pintores, lo que desató la escritura de la más famosa partitura de Feldman. Rothko, quien se suicidó tras un pro-

ceso de oscurecimiento que sus grandes lienzos cuentan con una indecible fuerza, había alcanzado a trabajar en el proyecto de una capilla que se construyó en Houston, patrocinada por los mecenas John y Dominique de Menil, un espacio sacro donde habrían de colgar algunas de sus últimas creaciones tras la conflictiva comisión de los murales para el edificio Seagram. Al principio, Rothko había aceptado el encargo y pintó enormes paneles que habrían de adornar el restaurante del edificio. Pero, asqueado por el banal consumismo de los potenciales clientes, se desistió de la comisión. Quiso entonces construir un espacio “sacro” donde su arte, en oposición a la vulgaridad de un restaurante, pudiera contemplarse debidamente. El pintor no alcanzó a ver terminado el proyecto, y cuando la Capilla Rothko fue inaugurada en Houston en 1971, Feldman compuso para la ocasión una partitura increíble. Escrita para soprano, coros, celesta, vibráfono, viola y percusiones, su música no puede separarse de las pinturas de Rothko ni de lo que representan, y por ello habrá que detenerse algo más en las imágenes mismas. “Solo el arte abstracto puede acercarnos al umbral de lo sagrado”, afirmó Dominique de Menil en la inauguración.

Feldman dejó ser a los sonidos y escribió una música contemplativa y atemporal que: se mueve a un paso lento para que se escuche toda la riqueza contenida en cada nota, en cada timbre.



Morton Feldman y John Cage en conversación.



John Cage en concierto, inauguración de la National Arts Foundation en Washington, D. C., 1968.
Fotografía: Rowland Scherman.

Para Rothko,
el arte era
“una aventura
desconocida
hacia un lugar
insospechado”,
y la definición
no podría ser
más exacta para
describir la música
de Feldman.

Para Rothko, el arte era “una aventura desconocida hacia un lugar insospechado”, y la definición no podría ser más exacta para describir la música de Feldman. ¿Hacia dónde nos lleva esta música? ¿Qué son esos sonidos cautivantes que el compositor nos hace escuchar tan de cerca con tal intimidad? Al inicio de *Rothko Chapel*, un solo de viola se impone al mundo, como si su canto, rasposo, impredecible, balbuceante, tuviera el efecto mágico de aislarnos inmediatamente, de “traspasar el ruido blanco de la vida cotidiana”, como afirma Simon Schama en *The Power of Art* al evaluar las cualidades de Rothko y sus murales. ¿Puede ser el arte un antídoto a la trivialidad de la vida diaria? Cada elemento de la partitura de Feldman parece modelar un espacio autocontenido: los sonidos de las percusiones, que abren la pieza, ya suenan distantes, y semejan el eco de un mundo que hemos abandonado. La viola que ahora irrumpes es la voz interna de quienes deambulamos en medio de la soledad de las masas. El timbre argentino del vibráfono es una gota de luz armoniosa y el coro murmurado, sin texto, una sonoridad que nos confirma que hay otras voces, otras dimensiones, a las

que ahora podemos atender. Esas voces del coro son las que cantan detrás de los rectángulos de color de Rothko, esos misteriosos y espectrales campos de fuerza, como los describe Schama; si dejamos correr la música, pronto estaremos ya en otra dimensión. Feldman nos reitera ciertos sonidos; acordes en el vibráfono, en las voces, para escucharlos nuevamente, para concentrarnos en su ser. En la segunda parte de la pieza, a la que llegamos inadvertidamente, un ritmo regular en los timbales nos asegura que no estamos perdidos, como si nos diera la mano. El coro y la viola continúan cada uno con su canto, el tiempo parece detenerse... y de repente, ya estamos en un lugar inesperado: la nueva voz de la soprano, simple y desnuda, así lo confirma, y los rumores y los ecos de algo que ya escuchamos –la viola, los coros– se multiplican. Las voces escondidas insisten en revelar su presencia, y para escucharlas mejor, la música diluye su intensidad hasta convertirse en murmullo, en secreto. Al centro de la pieza, el coro converge hacia un solo acorde que se cantará por siempre, y nosotros mismos escuchamos un compás de eternidad. Imposible llegar más lejos.

Para salir de ahí, para regresar desde tan hondo, necesitaremos ayuda. La voz desnuda de la soprano es ahora la de una sirena que nos recuerda el camino andado; la viola y las percusiones en lontananza son las señales del camino de vuelta, y el reconocerlas, como al desandar el camino de una vereda que no conocíamos, nos conforta. Hemos ido muy lejos, sin duda; pero no perdimos el rumbo.



Mark Rothko en 1963.
Fotografía: Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko / Artists Rights Society.

Y justo entonces, cuando parece que Feldman nos dejará donde lo encontramos para solo recordar aquellos rumores del coro, la música da un giro inesperado y la última sección de la pieza es un precioso dueto entre la viola y el vibráfono, un bálsamo de melodía que nos desconcierta por su simpleza. Es un remanso, un canto transparente y dulce. Al escucharlo, nos preguntamos qué fue todo aquello y Feldman parece contestarnos que no fue nada, *de nuevo nada*, como en el poema de T. S. Eliot:

‘What is that noise?’

The wind under the door.

‘What is that noise now? What is the wind doing?’

Nothing again nothing.

La música *indeterminada*, como se le llamó, fue un elemento *sine qua non* del arte sonoro moderno, y aunque se reconoce a Cage como uno de sus principales inspiradores, él mismo señaló a Feldman como el verdadero motor detrás del indeterminismo sonoro.

II

Al inicio de su carrera, Feldman había sido todo un *enfant terrible*. Se había ganado su lugar de honor entre la vanguardia cuando estrenó, en casa de Cage, la segunda de sus *Proyecciones*, piezas escritas bajo el principio de la indeterminación, cuya explicación, anotada por el autor, es elocuente:

El título de esta obra se refiere a la proyección de los sonidos al espacio. Qué sonidos en particular se deja a elección de los intérpretes al momento de tocar. El compositor solo ha indicado timbre, registro y valores rítmicos. Ya que cada ejecución de esta composición es diferente y, esencialmente, la misma, será tocada dos veces en forma sucesiva.

La música *indeterminada*, como se le llamó, fue un elemento *sine qua non* del arte sonoro moderno, y aunque se reconoce a Cage entre sus principales inspiradores, él mismo señaló a Feldman como el verdadero motor detrás del indeterminismo sonoro. Sería inútil intentar una lista de todos los compositores del siglo xx que siguieron aquella idea, aquella fulgurante “trayectoria de azar”, como atinadamente la describe Joseph Auner en su libro dedicado a la música del siglo xx. Pero, para darnos una idea de la importancia de todo aquello, lo mismo que para recordar una tensión que hoy se echa de menos en nuestra vida musical, podemos recordar una famosa historia.

“

El descubrimiento de que el sonido *en sí mismo* puede ser un fenómeno enteramente plástico, que sugiere su propia forma, diseño y metáfora poética, me condujo a inventar un nuevo sistema de notación gráfica, una estructura ‘indeterminada’ que permite la enunciación directa del sonido, sin el estorbo de la retórica composicional”.

MORTON FELDMAN

En medio de la temporada 1963-1964 de la Filarmónica de Nueva York, Leonard Bernstein, su director, tuvo la idea de incluir algunas obras contemporáneas, colocándolas al lado de reconocidas obras maestras. En el concierto que nos ocupa, el “Otoño” de *Las cuatro estaciones* y la *Sinfonía Patética* de Chaikovski ocuparon la primera parte de un concierto que se dedicó, tras el intermedio, a lo que el programa llamó “música de azar, improvisación por la orquesta”. Quizá el orden no haya sido el mejor. Abrió esta parte del concierto el *Atlas Eclipticalis* de John Cage, para el que se mandó construir un director automático. En las notas, Cage informó a su público que la obra, basada en un atlas de mapas astronómicos, era en realidad tanto un ejemplo de música in-

determinada como uno de música electrónica “en vivo”, donde los instrumentos estaban conectados a micrófonos, altavoces y amplificadores. Sobra decir que la obra causó tal escándalo que la gente se levantó de sus asientos horrorizada y que el daño ya estaba hecho cuando la orquesta interpretó *Out of “Last Pieces”*, la obra que Feldman aportó a ese famoso programa. Los autores fueron silbados, y al rechazo se sumaron nada menos que los propios músicos de la orquesta. Feldman había explicado en sus notas al programa el sentido de aquella música indeterminada; pero después de oír a Cage, nadie estaba para sutilezas y aquel escándalo, ese fracaso ante el público neoyorquino, le harían replantearse muchas cosas, en tanto, como bien señala Alex Ross, Feldman se dio cuenta de que su notación indeterminada podía conducir a cierta anarquía e incluso a una atmósfera circense. Sin embargo, acallado el rumor, hoy vale la pena recuperar su valiosa explicación:

El descubrimiento de que el sonido *en sí mismo* puede ser un fenómeno enteramente plástico, que sugiere su propia forma, diseño y metáfora poética, me condujo a inventar un nuevo sistema de notación gráfica, una estructura “indeterminada” que permite la enunciación directa del sonido, sin el estorbo de la retórica composicional. En oposición a la improvisación, que depende solo de la memoria para seleccionar los más empíricos o sofisticados ejemplos de un estilo o estilos, el propósito de la notación gráfica es el de borrar la memoria, borrar al virtuoso, acabar con todo lo que no sea la acción directa en términos del sonido mismo.

Morton Feldman con John Adams y Frans Van Rossum en la deliberación de los resultados de un concurso de música en el California Institute of the Arts en Valencia, California, 10 de enero de 1987. Fotografía de Betty Freeman. Archivos de la Filarmónica de Los Ángeles. Fuente: *Calisphere*.





Richard Lippold, Morton Feldman, John Cage y Ray Johnson, 1952.

Fuente: *Music & Literature: a Humanities Journal*.

Encontramos en estas ideas la tenaz convicción que no parece haber abandonado a Feldman: revelar el *ser* del sonido, considerar a este como un ente plástico al que se puede moldear y concebir bajo nuevos parámetros. Acaso lo más útil de tales conceptos sea la idea de acabar con la memoria. Feldman quería que escuchásemos la música –o al menos su música– como si por vez primera nos confrontase un fenómeno sonoro; con el asombro y la intriga de quien no entiende nada, pero que es sobrecogido por la fuerza que dimana de las vibraciones, del ulular de sonidos y silencios. Si recordamos que no debemos recordar, acaso nos ayude a escuchar mejor la música posterior a la Segunda Guerra Mundial; que no hay que encasillarla en lo conocido, en lo cotidiano, mucho menos en la fácil categoría del gusto y las emociones comunes. Y aunque se trate de una postura útil para escuchar música contemporánea, quizá debamos extenderla más allá: ¿no quisiéramos escuchar nuestra música favorita sin memoria, sin virtuosismo, como si fuera la primera vez?

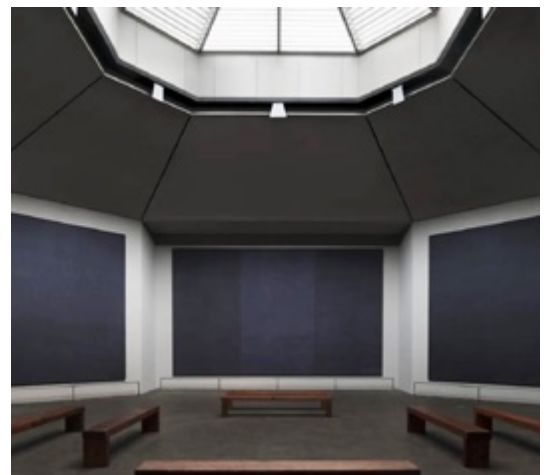
III

Como la del protagonista de una buena serie, la vida de Morton Feldman habría de dar varios giros después de aquellos años de vanguardia y experimentación. Nacido en 1926, había estudiado piano con una antigua alumna de Ferruccio Busoni y había hecho de Stephen Wolpe y Edgar Varèse sus maestros, lo que a simple vista pudiera parecer contradictorio: las densas masas sonoras de Varèse, el extraordinario vigor agógico de su música parecen situarse en el extremo opuesto del mundo de Feldman: calmo, quieto, discreto, meditativo. Al principio, los negocios familiares le permitieron subsistir sin necesidad de caer en la academia. Pero ayudado por Lukas Foss obtuvo en 1973 un puesto en la Universidad Estatal de Nueva York en Búfalo, donde, como su archivo revela, le daba vueltas a la imposible tarea de enseñar a componer música: un día sus alumnos tenían que analizar la Quinta sinfonía de Sibelius; otro, componer una pieza sobre un texto entresacado del periódico local.



Morton Feldman en 1976. Fotografía: Rob Bogaerts / Anefo / Bogaerts.

Su pieza orquestal *Coptic Light*, estrenada por la Filarmónica de Nueva York en 1985, está inspirada en los patrones de los textiles coptos expuestos en el museo del Louvre y fue escrita dos años antes de su muerte. No dura siquiera 25 minutos, pero todo está ahí: el espacio, el tiempo dilatado, la calma, el ser de los sonidos, el silencio.



La Capilla Rothko en Houston, Texas.

En 1977 se dio a la tarea de escribir su única ópera, *Neither*, con un libreto de 16 líneas escrito por Samuel Beckett. En la ópera solo hay un personaje, no hay argumento, nada sucede. En su vida, por contraste, sí que habrían de suceder cosas. Hacia el otoño de su vida, heredó una suma considerable de los negocios familiares. Siempre atraído por los textiles, se volvió entonces un experto coleccionista de tapetes orientales y se obsesionó con sus patrones y entramados. En *Why patterns?*, trasladó esa obsesión a una partitura donde los músicos –flauta alto, piano y glockenspiel– comienzan juntos a tejer sus materiales, sus patrones, pero proceden en forma independiente y no vuelven a juntarse sino al final. Prevenido contra la anarquía de su propia notación indeterminada, la notación rítmica de esta pieza es un *tour de force*



Philip Guston y Morton Feldman en el estudio del pintor. Fotografía: Thomas Barratt Courtesy Hauser & Wirth.

donde el tiempo regular se desdibuja a fuerza de cambiar; un compás sí y otro también, la subdivisión métrica de su música. Presionado para revelar algo sobre su técnica compositiva, en alguna ocasión apuntó: “Mis patrones están completos en sí mismos y no requieren desarrollo, solo extensión”. Acaso ahí subyace parte de la razón que llevó a Feldman a escribir, en sus últimos años, algunas piezas de tan larga duración, como su Cuarteto de cuerdas, que puede durar seis horas, o el ya referido homenaje a Philip Guston. Pero a quienes quieran escuchar a Feldman por primera vez se les aconseja comenzar por el final. Su pieza orquestal *Coptic Light*, estrenada por la Filarmonía de Nueva York en 1985, está inspirada en los patrones de los textiles coptos expuestos en el museo del Louvre y fue escrita dos años antes de su muerte. No dura siquiera 25 minutos, pero todo está ahí: el espacio, el tiempo dilatado, la calma, el ser de los sonidos, el silencio.

De vuelta a la Capilla Rothko y sus implicaciones, podemos preguntarnos, con Simon Schama, si en efecto movió a nuestros artistas un impulso similar. Los murales de Rothko, nos cuenta Schama, nunca podrían haber sido un objeto de decoración de interiores; del mismo modo que la música de Feldman no es para es-

cucharse de prisa o para “ambientar” el trajín cotidiano. Hay que detenerse, hay que encontrar en ella un espacio de silencio, un espacio donde se detengan las adicciones compulsivas que tanto definen a nuestra sociedad, evidentes en las tiendas llenas de gente, o en el perenne deslizar de pantallas. El sentido no está ahí. Los extremos de la música de Feldman –su escala, su concentración, su capacidad para desarmar expectativas– pueden ayudarnos a recuperar una mirada primigenia, a escuchar sin memoria, como la primera vez. Las pinturas de Rothko, dice Schama sin saber que también habla de Feldman, “son una puerta que conduce hacia donde solo el arte puede llevarnos, muy lejos de la estática vibrante del momento, a un sitio poroso, ambiguo, suavemente permeable, no muy distinto al espacio de donde provenimos. No se trata del ahora, sino del por siempre”. Como el viento bajo la puerta, esta música se trata de *nada, de nuevo nada*.



Ricardo Miranda realizó estudios de piano y teoría de la música en México e Inglaterra; y posee los grados de Maestro en Artes y Doctor en Musicología por la City University de Londres. Catedrático de Musicología en la Universidad Veracruzana, ha sido asimismo profesor invitado de diversas instituciones, entre ellas la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Entre sus libros destacan *El sonido de lo propio*, *José Rolón (1876-1945)*; *Manuel M. Ponce, ensayo sobre su vida y obra*; y *Ecos, alientos y sonidos*.