

## *La necesidad de escuchar a Morton Feldman*

PACO YÁÑEZ

Tras la suspensión, en diciembre de 2018, de *Música y arte. Correspondencias sonoras*, ciclo que a lo largo de los últimos nueve años había articulado la producción musical del Centro Galego de Arte Contemporánea, la institución que dirige Santiago Olmo abrió una nueva etapa que, si bien carece en estos momentos de un proyecto que vertebrase de forma unitaria, como lo hizo *Correspondencias sonoras*, la programación musical anual del centro, cierto es que ha ofrecido una mayor pluralidad de criterios artísticos a la hora de programar, combinando la creación actual de estreno con el regreso de los grandes maestros (a los que tanto se echaba en falta) a los atriles del CGAC.



Morton Feldman

De este modo, si en los meses que de 2019 llevamos hemos podido escuchar en el CGAC, entre otras partituras, obras de Toshio Hosokawa, Susumu

Yoshida, Steve Reich, o Ramón Souto, a cargo de agrupaciones como el Grupo Instrumental Siglo XX o Vertixe Sonora, turno era en noviembre para la conmemoración de la que fue experiencia musical más importante del centro en sus años fundacionales, entre 1995 y 1998: el Departamento de Música del CGAC, conmemoración que se enmarca en los actos de celebración del vigésimoquinto aniversario de la propia institución.

Precisamente, en la primera de estas dos jornadas conmemorativas, fue el fundador de dicho departamento, el compositor y escritor gallego Manuel Rodeiro (Miño, 1965), quien pronunció una conferencia de una brillantez y un rigor intelectual como pocas recuerdo en los últimos años en el CGAC, retrotrayéndonos, para encontrar charlas con tal capacidad de tender puentes interdisciplinarios desde/para/con la música, a las pronunciadas por el filósofo Francisco Jarauta en este mismo auditorio.

Titulada *Cómo se hace un mosaico. Apuntes para una poética del fragmento*, la ponencia de Manuel Rodeiro fue precedida por una presentación a cargo de Santiago Olmo, en la que destacó la propuesta artística del CGAC como un concepto de contemporaneidad integral,

atenta a las distintas disciplinas sin las que no se puede comprender, de forma sustantiva, la complejidad del presente. Dentro de esa mirada omnicomprensiva e interdisciplinaria, destacó Olmo cómo la del CGAC con el Departamento de Música fue una apuesta pionera en la Europa de los años noventa del pasado siglo, siguiendo la estela de referencias internacionales al respecto, como la del IRCAM dentro del entramado del Centre Georges-Pompidou (por supuesto, a muy otra escala, y con una continuidad de proyectos en el laboratorio musical parisino que para nosotros quisiéramos en Galicia -como sus ingentes presupuestos-).

Ya inmersos en estos *Apuntes para una poética del fragmento*, señaló Rodeiro que la inspiración (técnica y conceptual) para la construcción de su conferencia viene del propio compositor que la protagonizaba (cuya música posteriormente escucharíamos), Morton Feldman (Nueva York, 1926 - Búfalo, 1987), y su sistema de intertextualidad, algo para lo cual Rodeiro se remitió en diversas ocasiones a los ensayos del genio norteamericano: los cuarenta y dos textos compilados en *Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman*, volumen editado en el año 2000 por Exact Change con supervisión de B. H. Friedman, que a su vez tomaba como punto de partida los *Morton Feldman Essays*, reunidos previamente por el compositor Walter Zimmermann (ediciones que tienen su correlato en lengua castellana en *Pensamientos verticales* (Buenos Aires: Caja Negra, 2012), con la traducción llevada a cabo por Ezequiel Fanego y Agustina Marchi -volumen [reseñado en Mundoclasico.com](http://Mundoclasico.com) en abril de 2013-). Pero no sólo el Feldman ensayista estaba detrás de la inspiración formal de esta interesantísima conferencia de Manuel Rodeiro, sino las propias partituras del neoyorquino, remitiéndonos, ya de inicio, a páginas como la postrera *Coptic Light* (1986) y su forma de tender puentes interdisciplinarios a modo de extensión para la pervivencia de los rizomas (inter)culturales; en aquel caso, en diálogo con las telas coptas vistas por Morton Feldman en el Louvre parisino. Como había apuntado Santiago Olmo, y como volvió a subrayar Manuel Rodeiro, dicha idea de proteica interdisciplinarietà está en la base de los procesos de hibridación entre lenguajes artísticos desarrollados en/desde el Departamento de Música del CGAC en sus (únicamente, ¡pero de qué fertilidad!) cuatro años de existencia: única forma -para Rodeiro- de dar cuenta, en una institución museística, de lo que representa la cultura actual y sus poderosas intersecciones sociales y artísticas (reivindicando, entre otras propuestas, el estupendo concierto que el Taller Instrumental del CGAC dedicara a Morton Feldman (con Pierre-André Valade en la dirección y David Quiggle como solista) el 24 de julio de 1997: uno de los pioneros en su género en España, entonces con tres piezas de *The Viola in My Life* (1970-71), *I met Heine on the Rue Fürstenberg* (1971) y *For Frank O'Hara* (1973) -presencia feldmaniana que se repetiría en el CGAC años más tarde, el 22 de junio de 2010, con la primera y la tercera pieza de *The Viola in My Life* en interpretación de Taller Sonoro-).

Así pues, una conferencia articulada desde la intertextualidad; un palimpsesto que en su *scriptio inferior* tenía los ensayos de Morton Feldman y que, en línea con lo expuesto por Walter Benjamin y Marcel Proust (ambos, citados por Rodeiro entre sus inspiraciones conceptuales), construyó una red de redes textuales para iluminar el pensamiento artístico feldmaniano y dejarnos en puertas de la partitura que esta noche escucharíamos, *Patterns in a Chromatic Field* (1981): dúo para violonchelo y piano paradigmático de lo que conocemos como el estilo tardío de Morton Feldman, del cual constituye una de sus privilegiadas puertas de acceso, tal y como Rodeiro dejó perfecta constancia al referirse al

tiempo y a la forma en la obra del neoyorquino: composición modular que es, a su vez, un correlato de la vinculación del tiempo con la superficie en uno de los movimientos artísticos que más influyó en la creación feldmaniana: el expresionismo abstracto norteamericano (movimiento del cual, recordemos, Feldman llegó a poseer una muy valiosa colección personal). Esa reflexión compositiva desde el análisis de otras disciplinas artísticas es puesta en valor por Rodeiro, que se refiere a la metaescritura y a las palabras de Gertrude Stein a Ernest Hemingway como forma de dinamizar el propio acto creativo en la referencia a sí mismo: el escribir sobre escribir; enraizándose, así, en reflexiones previas de Blaise Pascal, Franz Kafka, o Robert Walser: hitos sucesivos en la afirmación de la modernidad literaria desde la conciencia intrínseca de su hecho artístico.

Sólo así resultan comprensibles las reflexiones de Morton Feldman sobre sus propias composiciones, como las referidas por Rodeiro con respecto a la estructura de las partituras feldmanianas y su relación con el concepto de intemporalidad: dimensión que ejemplificó con la supresión -que el propio Feldman reconocía- de los compases iniciales de muchos de sus primeros borradores, a efectos de que entrásemos en una obra «ya comenzada», sin principio definido al uso, esencia misma de un tiempo cuyos límites se esfuman: volatilización de la direccionalidad temporal y del concepto de progreso que Rodeiro cruzó con el pensamiento de Maurice Ravel, Arnold Schönberg y Luigi Nono, compositores programados en su día por el Departamento de Música del CGAC, buscando ese diálogo entre tiempos y pervivencias conceptuales. Para abordar lo que Rodeiro definió como «el orden de las cosas», el compositor coruñés se adentró en la literatura de Jorge Luis Borges y en su análisis por parte de Michel Foucault y Roland Barthes, desvelando los criterios de ordenación alfabética para organizar fragmentos y sus relaciones fractales: pensamiento textual organizado en redes y abierto en ventanas al modo de una «armonía de caprichos»; procedimiento que condujo a Rodeiro hasta la escritura de Fernando Pessoa, al que definió como «uno de los más insignes creadores de fragmentos» en su apuesta por la complejidad en la organización de los materiales textuales, tomando como paradigma al respecto *Livro do Desassossego* (*Libro del desasosiego*, 1913-35) y su agrupación en bloques temáticos por parte de compiladores y traductores como Ángel Crespo (en su edición española para Seix Barral). Dicha fragmentariedad fue relacionada, de forma muy lúcida, con la estructura compositiva feldmaniana, así como con las pequeñas formas fragmentarias en Robert Schumann, remitiéndose Rodeiro a partituras como *Blumenstück* opus 19 (1839) o *Papillons* opus 2 (1831), además de a la importancia del *intermezzo* en el compositor sajón: de ese planteamiento de obra sin principio ni fin que tan próximo resulta a lo feldmaniano, además de al concepto de rizoma (como realidad a caballo de varias realidades), por lo que Rodeiro se volvió a referir a Roland Barthes, así como a Gilles Deleuze y a Félix Guattari.

Si una mirada a la tradición nos retrotraía a los *intermezzi* schumannianos, un análisis de su renovación (pues firmemente entroncada en dicha tradición está la música de Morton Feldman) nos conduciría, ya en el ecuador del siglo XX, a las *Intermissions* (1950-53) feldmanianas, piezas en las que Rodeiro destacó dos condicionantes como el que la escritura de la obra debe ser parte de la vida cotidiana, compuesta entre actos vitales, o el hecho de establecer marcos de duración temporal no sobrepasables. Otras páginas coetáneas del compositor neoyorquino sobre las que Rodeiro puso el foco en cuanto al trabajo fragmentario fueron *Extensions* (1951), definidas como un puente musical donde no se vislumbra ni un principio ni un final transfigurados por el espacio, e *Intersections* (1951-

53), donde tiempo y espacio se entrecruzan de forma más explícita. Como acontecía en Schumann y en Pessoa, estos ciclos feldmanianos posibilitarían el moverse a gusto por el álbum que conforma la partitura, tomando o dejando piezas (como nos muestran tantos de sus registros fonográficos; muchos de ellos, parciales), siendo que el epítome de tal pensamiento en forma de álbum son las partes, antes que el todo como realidad estrictamente unitaria; por lo que el fragmento nos diría -en palabras de Rodeiro- «lo indecible del lenguaje»; en Feldman, la antes mencionada composición modular: producto, como reconoció Rodeiro en su conferencia, de una de las mentes intelectuales más grandes en la historia de la música; una mente que abarcó en sus escritos y composiciones no sólo lo puramente musical, sino la pintura, la literatura, el cine, la escultura, la filosofía, o la artesanía popular.

Para ejemplificar algunos de dichos planteamientos, recurrió Rodeiro, de forma especial, a dos de los artículos compendiados en *Pensamientos verticales*; en concreto, a *Between Categories* (publicado originalmente en la revista *The Composer* en 1969) y a *Crippled Symmetry* (publicado en la revista *Res* en 1981). En el primero, destacó el acercamiento y la interpretación llevada a cabo por Feldman de la pintura -siguiendo a Oscar Wilde- a partir del tema o de la superficie, si bien pintores como Piero della Francesca y Paul Cézanne ponen en cuestión muchos de dichos axiomas interpretativos, con el modo de flotar en la eternidad de las figuras del italiano, sin superficie aparente ni perspectiva: toda una ilusión óptica que nos remite, en lo acústico, a la suspensión temporal en el último Feldman; o a la desaparición de la organización en la pintura llevada a cabo por el francés por medio de la superficie holística: rampa de salida para la obsesión de los expresionistas abstractos a la hora de cuestionar la existencia de dicha superficie; algo que Morton Feldman extrapoló a la música, indagando si existía una composición en la que la música tuviese dicha superficie, para lo cual Rodeiro leyó algunas de las conversaciones del propio Feldman con el crítico de arte Brian O'Doherty, de las que se deriva la positiva existencia de la misma, precisamente, en la obra del neoyorquino. Este vector de análisis, como el enfoque de la música desde/con la pintura, lo continúa Feldman doce años más tarde en *Crippled Symmetry*, a raíz de las estructuras plásticas de Piet Mondrian, ligándolo Rodeiro con el interés -bien conocido- de Morton Feldman por las alfombras y los tapices anatolios, cuya forma musical feldmaniana daría plenitud a ese concepto de «tiempo con superficie». Simetría, por tanto (como las alfombras anatolias), desproporcionada o incoincidente, algo que daría al siglo XX buena parte de la singular belleza de su arte, desde la música de Anton Webern e Ígor Stravinski a la pintura de Jasper Johns. Dicha diferencia (a)simétrica de elementos (así pues) falsamente repetitivos (por tanto, no completamente iguales) sería la base del desarrollo musical del último Feldman; de ahí, que nunca se pueda hablar en el neoyorquino, por más que una audición poco atenta ello pudiera sugerir, de repetición ni de diferenciación en sentido estricto, sino de un intersticio que de ambas categorías bebe. Esa región híbrida fue ejemplificada por Manuel Rodeiro por medio de un autor tan afín a Morton Feldman como Samuel Beckett; en concreto, analizando la labor como traductor del irlandés, con su búsqueda de palabras que son y no son iguales (sinónimas), y la apertura de los resquicios semánticos y conceptuales a los que la (s)elección de cada palabra da lugar: un acto tan científico y filológico como artístico y creativo.

De este modo, tanto los versos de Samuel Beckett como el comienzo del *Evangelio según San Juan* sirvieron a Manuel Rodeiro para ejemplificar los procedimientos compositivos de

Morton Feldman: su forma de desarrollo como génesis perpetua a partir del propio texto, en una deriva rizomática que, en este gran mosaico de la palabra, concluyó adentrándose el compositor coruñés en las reflexiones de Peter Handke sobre Paul Cézanne, relacionando, por medio de su pintura, los conceptos de historia, masa, color, transición, partes y forma: perfecta antesala para pronunciar sus últimas palabras sobre ese «plato para degustadores» que dice es *Patterns in a Chromatic Field*, una obra en la que destaca su componente romántica, que vincula con Mark Rothko, por la búsqueda tan explícita en ambos artistas de la belleza, y no sólo a un nivel conceptual, sino plenamente sensual, sea a través de la pintura o de la música, así como por su materialización como tiempo con superficie en estado puro, coloreado como nunca antes en la historia de la música occidental; al igual que inaudito es, para Rodeiro, la desaparición de toda retórica en esta partitura, altísimamente articulada para crear ese tiempo que tanto deviene fluido como extático: masa plasmática de un atractivo subyugante.



Erica Wise y Lluïsa Espigolé tocando  
'Patterns in a Chromatic Field' de Morton  
Feldman, CGAC (Centro Galego de Arte  
Contemporáneo), 5 de noviembre de 2019.  
© 2019 by Paco Yáñez

Precisamente, por esa concepción tan extática del fluido temporal han apostado esta noche la violonchelista Erica Wise y la pianista Lluïsa Espigolé, ambas reunidas en el auditorio del CGAC para interpretar *Patterns in a Chromatic Field* tras la excepcional conferencia de Manuel Rodeiro: un encuentro con la palabra, la suya y la de Morton Feldman, que nos devuelve a un núcleo sólido y esencial de la cultura, la música y el pensamiento, en una Compostela tan venida a menos desde aquellos años noventa en los que Rodeiro lideraba el Departamento de Música del CGAC. Lo que no se vino a menos, en absoluto, fue la versión esta noche escuchada de *Patterns in a Chromatic Field*, pues alcanzó los 99:20 minutos de duración: una extensión netamente feldmaniana que, si pensamos en la fonografía de la obra, situaría la

interpretación de Erica Wise y Lluïsa Espigolé como la segunda más lenta de cuantas conozco en disco, pues la de Rohan de Saram y Marianne Schroeder (Hat Hut 2-204) se va a los 105:25 minutos; la de Arne Deforce y Yutaka Oya (æon AECD 0977), a los 88:04 minutos; la de Charles Curtis y Aleck Karis (Tzadik TZ 8002), a los 80:44 minutos; y la de Christian Giger y Steffen Schleiermacher (MDG 613 1931-2), a los 79:17 minutos. Por lo tanto, y en función de la duración, estamos ante una lectura indefectiblemente enfocada desde el pensamiento tardío de Morton Feldman, comprendiendo este dúo para violonchelo y piano como parte intrínseca de las partituras en las que el neoyorquino alcanzó su máximo grado de (ex)tensión temporal, como en *Triadic Memories* (1981), *For Philip Guston* (1984), *Violin and String Quartet* (1985), o en la pieza feldmaniana más radical al respecto: el colosal *Cuarteto de cuerda n° 2* (1983).

Frente a las lecturas discográficas antes mencionadas, el comienzo de *Patterns in a Chromatic Field* no fue esta noche en Compostela tan articulado en sus partes más rápidas, ni con una definición tímbrica tan rica en matices, si bien la lectura de Erica Wise y Lluïsa Espigolé fue ganando enteros a lo largo de sus casi 100 minutos de duración, hasta acabar convenciendo muy satisfactoriamente; de un modo especial, en los módulos más lentos de la partitura: episodios que han abordado con un pulso poético muy destacable, dejando que sus instrumentos respirasen el tiempo con superficie y plenitud, tanto en el ligadísimo arco

de Erica Wise, de una pulcritud en el ataque soberbia, como en el suspendido piano de Lluïsa Espigolé, aun a pesar de que el pequeño Yamaha del CGAC no es, ni mucho menos, el piano más adecuado para el último Feldman, por el escaso tamaño de su caja y la muy limitada resonancia a la que da lugar; de forma que, incluso tirando con criterio del pedal, como Espigolé lo ha hecho, los patrones quedan algo escasos de suspensión, perdiéndose un punto del proceso de esfumado que un piano con más caja y resonancia posibilitaría. Sin embargo, Lluïsa Espigolé ha conseguido acusar los contrastes en luz y color entre los patrones, de forma que los registros más graves los ha señalado, cuando estos aparecieron, con muchísimo carácter (dentro de lo que el instrumento posibilitaba). Es ello parte de una articulación muy diferenciada en cuanto a cromatismos hoy en el CGAC, como cuidados han sido en alto grado los rangos dinámicos: fundamentales para diferenciar los relieves y las diferencias de esos patrones asimétricos. En el violonchelo, esa articulación conoce algunos de sus compases más extremados en los *pizzicati*, muy bien resueltos por una Erica Wise que los ha cantado en su instrumento hasta con un *swing* y una sensualidad que, como afirmaba Rodeiro en su charla, es una vía de acceso privilegiada a la belleza de la forma (como los armónicos que constantemente extraía de su violonchelo, con un trabajo de afinación delicadísimo). Por tanto, una lectura unitaria como un mano a mano (o brochazo a brochazo, ya que con símiles pictóricos estamos) entre ambas intérpretes, sentida como un solo pulso y que nos abismó a una concepción de lo musical tan personal como extraña en nuestras salas de conciertos (¿para cuándo, las obras orquestales de Morton Feldman en Galicia?). En esta sociedad de prisas y mal gusto, en este escenario vital de mil y una conexiones diarias a unas redes que, en tantas ocasiones, no desvalorizan más que lo que de digno queda en el ser humano, centrar nuestra atención durante casi dos horas en una sola partitura de cámara de la naturaleza de las del último Feldman es casi un acto político, un ejercicio de subversión del orden establecido que nos conduce a la contemplación y a las formas esenciales de lo que es la cultura y el arte (aunque, una vez más, tan pocas personas lo hayan entendido en Compostela, con un auditorio del CGAC nuevamente casi desierto). Dado el estado de cuanto nos rodea (sea en lo político, en lo artístico, o en lo cultural), escuchar a Morton Feldman resulta, quizás, más necesario que nunca.