

Juan María Solare nació en Buenos Aires el 11 de agosto de 1966.

Es compositor y pianista, graduado en Buenos Aires y en la **Hochschule für Musik** de Colonia, Alemania. Sus más de 250 composiciones son ejecutadas y emitidas por radio en varios países de Europa y de América. Sus obras han recibido premios en cinco países. Dicta clases de piano en la **Musikschule Bremen** y dirige la **Orquesta no típica**, un conjunto musical dedicado al tango en la **Universidad de Bremen**.

Como pianista, sus especialidades son el tango y la música clásica del siglo XX. Además de su actividad musical, escribe para diversas publicaciones.

Forma móvil:

Intermission 6 de Morton Feldman

“Hay gente que dice 'si es tan fácil escribir música, entonces yo también puedo.' Por supuesto que podrían, pero no lo hacen.”

John Cage, acerca de las composiciones de Feldman
entre 1950 y 1956.

Introducción

La composición *Intermission 6* para uno o dos pianos, de Morton Feldman (1926-1986), consiste en quince eventos sonoros escritos aisladamente en una única hoja de papel. Las indicaciones del compositor son las siguientes:

“La composición comienza con cualquier sonido y continúa con cualquier otro. Con un mínimo de ataque, mantener cada sonido hasta que sea apenas audible. Las acciaturas no deben tocarse demasiado rápido. Todos los sonidos deben tocarse tan suavemente como sea posible.

Esta 'Intermission' puede tocarse con uno o dos pianos”.

Esta es una de las primeras composiciones de la historia en la cual los fragmentos individuales son intercambiables a gusto del intérprete. Responde así al modelo de los móviles del artista plástico Alexander Calder (1878-1976). Este concepto formal se denomina “forma abierta”, “forma móvil” o “forma variable”, y en *Intermission 6* el mismo está plasmado con la mayor simplicidad.

Hay un antecedente importante: dos décadas antes, el también norteamericano Henry Cowell (1897-1965) había compuesto su tercer cuarteto de cuerdas, *Mosaic* (1934), donde cinco “movimientos” breves pueden ser ejecutados en un orden decidido por los intérpretes, repitiendo u omitiendo movimientos a voluntad. Cowell se refiere a este concepto como “forma elástica”: “Cada movimiento debe comprenderse como una unidad dentro del diseño tipo mosaico de la forma” dice en la introducción a la obra.¹ No resulta absolutamente seguro que Feldman haya oído hablar de esta composición de Cowell, aunque las posibilidades son muy altas pues John Cage, amigo de Feldman desde 1949 o 1950, había estudiado con Cowell². Cage menciona el cuarteto *Mosaic*, de Cowell, en su ensayo *History of experimental music in the United States*.

Forma móvil

Se ha sugerido que existen dos tipos complementarios de música generativa: la forma evolutiva y la forma móvil. La primera, tal como el nombre sugiere, implica la definición de un sis-

tema de reglas de crecimiento que permite que un material de partida evolucione o mute a lo largo de cierto período de tiempo. Complementariamente, la noción de forma móvil implica recontextualizar secuencias o bloques de sonido compuestos con anterioridad.

Una característica fundamental de la forma variable es que el aspecto exterior de la obra en cuestión cambia radicalmente de una ejecución a otra, y que, por lo tanto, no existe una dramaturgia única ni un hilo narrativo. Por su naturaleza, una obra de forma variable no suele estar orientada hacia un fin, puesto que comienzo y fin son sustituibles.

En una obra de forma móvil, el compositor suele mantener el control del *contenido* de una obra y delega en el intérprete el control de la *forma* final, sugiriéndole maneras para reordenar el material ya escrito. El intérprete tomará estas decisiones en el momento de la ejecución o bien tras calculadas reflexiones previas. Algunas obras de forma móvil incluyen reglas para limitar las opciones; en otras, las opciones del intérprete son ilimitadas.

Lo que además se está tematizando es la necesidad -o no- de reconocibilidad: puesto que la obra adquiere un aspecto particular sólo en el momento de la ejecución, y puesto que el aspecto externo está sujeto a fuertes mutaciones, ¿cuál es su identidad? ¿Será reconocible de una ejecución a otra?

Si se lee este concepto formal trasladándolo al plano social, los valores que se están poniendo de relieve son el de la libertad de elección y, en consecuencia, el tomar en propias manos la responsabilidad por el resultado de aquello que se está haciendo. Aquí ya no sirve esgrimir como excusa “yo toco lo que está escrito”. Ambos valores -libertad y responsabilidad individual- eran ideales clásicos en aquellas décadas.

En cuanto a las críticas a la forma musical abierta, las hay de dos tipos fundamentales: considerar este concepto estructurador como demasiado elemental, y considerarlo superfluo.

El compositor y ensayista español Ramón Barce (1928) escribió: “El empleo de formantes aislados a libre disposición del intérprete -una de las formas más ingenuas de la música abierta-

Intermission 6

suprime, para el compositor, la imagen previa de la obra, convirtiéndola en un caleidoscopio o en un rompecabezas múltiple”³. En el caso concreto de la obra que está analizando, Barce construye una serie de módulos para sí mismo, para luego crear él mismo una versión propia. De tal modo, la noción de módulos móviles resulta una manera de organizar el material pre-compositivamente.

Witold Lutoslavski (1913-1994), diferenciando su propio tipo de aleatoriedad textural (el 'ad libitum colectivo') de la de otros, afirma que sólo si estuviera desterrado en una isla desierta y condenado a escuchar una única de sus obras usaría una aleatoriedad donde la forma cambie de una ejecución a otra⁴.

Descripción de la partitura

En la partitura de *Intermission 6*, las notas con cabeza de tamaño normal indican sonidos que hay que mantener tanto tiempo como sea posible (“hasta que sean apenas audibles”). En el caso de los acordes, puesto que en el piano las notas agudas se extinguen antes que las graves, habrá que decidir si se mantiene el acorde hasta que termine de sonar la última nota “sobreviviente”, o si una vez que se ha extinguido la primera nota, consideramos ese evento sonoro como terminado.

Las notas con cabeza más pequeña son apoyaturas o acciaturas, es decir, el sonido se interrumpirá artificialmente, sin permitir su extinción natural. Sin embargo, no deben ser excesivamente breves para no conferir nerviosismo a la interpretación.

La fermata (antes de la apoyatura de cuatro notas) indica un silencio algo más largo que el silencio de corchea. En estricta justicia, esta es una inconsistencia en la notación, porque en una obra *senza tempo*, sin indicación metronómica alguna, y donde cada nota dura hasta que dura, hablar de negras o corcheas no tiene mayor sentido.

Somera aproximación analítica

En otro contexto afirmó Feldman: “yo no compongo, sino que ensamble”⁵. *Intermission 6* es un caso claro de este pensamiento en “fragmentos para armar”.

Un análisis estadístico de estos quince eventos aislados desde el punto de vista de su cantidad de componentes muestra que hay:

- 7 elementos de una nota
- 2 elementos de dos notas
- 4 elementos de tres notas
- 2 elementos de cuatro notas.

Otras características interválicas:

- Tres de los siete elementos consistentes en una sola nota forman un campo cromático en el registro central (do-do#-re).
- Los otros cuatro elementos de una nota forman un acorde de dominante con fundamental LA ("A7"= la-reb-mi-sol)
- Los dos elementos consistentes en dos notas forman un intervalo de triple octava (do-do y re-re, ¿acaso la resolución del acorde de dominante anterior?)
- Dos de los acordes de tres notas (sol#-fa-solb & solb-la#-si) y uno de los de cuatro notas (la#-do#-si-do) presentan, como intervalo superior, una novena menor.

En el caso de Feldman no debe analizarse en exceso el ordenamiento de las alturas, puesto que él mismo pensaba más en términos de registros y de tímbrica que en términos interválicos. Volveremos sobre este punto más adelante.

Preguntas implícitas

Con respecto a la conexión entre elementos hay muchas preguntas que la partitura no responde; el intérprete deberá entonces responsabilizarse de su elección:

- ¿Puede tocarse un mismo fragmento varias veces, o debe limitarse a estos quince, sin repetición? No está ni prohibido ni explícitamente permitido.
- Suponiendo que puedan tocarse más de una vez, ¿puede repetirse un fragmento inmediatamente después de haber sido tocado? Esto parecería estar contraindicado por la primera frase de las instrucciones: "empieza con cualquier sonido y procede (continúa) a cualquier otro".
- ¿Pueden omitirse fragmentos? Nada en la partitura permite suponerlo. Si la pregunta se plantea es porque posteriormente surgieron obras basadas en un concepto formal similar, donde se da la posibilidad de omitir fragmentos. Pero en principio tenemos que partir de la base de que si están escritos, es para algo, particularmente si la partitura no autoriza a lo contrario.
- ¿Puede haber pausas, silencios adicionales entre los fragmentos? Leyendo al pie de la letra

(algo que en éste y en muchos otros casos contradice el espíritu de la obra), no. Cuando el sonido es "meramente audible" hay que tocar ya la siguiente nota, es decir, se produce un *quasi legato*. Excepto, desde ya, en los dos únicos momentos en los que hay un silencio o una fermata anotados.

Según cómo se respondan estas preguntas, la ejecución podría terminar tras dos sonidos o durar indefinidamente, aunque esto último entra en contradicción con el título *Intermission*, es decir, "intervalo o pausa entre las secciones en un recital". Las grabaciones existentes duran entre casi 3 y más de 9 minutos.

Si los pianistas son dos, surgen preguntas adicionales. La primera cuestión, un poco capciosa, es que la partitura dice "dos pianos", no "dos pianistas"; muy bien podría un mismo intérprete tocar en dos pianos distintos, acaso afinados de diferente manera o con dos timbres diferentes.

Admitiendo la posibilidad de dos pianistas, la pregunta clave es si cada uno toma sus propias decisiones individualmente, para sí, o bien si el hecho de que, por ejemplo, el pianista A haya tocado el sonido equis implica que el pianista B ya no pueda tocarlo.

Puede comprenderse que hayan quedado tantos interrogantes abiertos a la luz del siguiente comentario del propio Morton Feldman:

"Intermission [Intervalo] significa algo entre dos cosas; escribí cierta cantidad de ellas como parte de mi vida, es decir, hice muchas otras cosas más durante el día además de sólo escribir música. La composición de una de ellas jamás me llevó más de dos horas" 6.

La obra

Intermission 6 es la última de un ciclo de piezas relativamente breves para piano que Morton Feldman compuso entre 1950 y 1953. Todas han sido publicadas por la Editorial Peters, de Frankfurt. Una buena edición se encuentra en *Solo piano works 1950-64*, de 1998, con edición crítica de Volker Straebel.

Cuando Feldman firmó un contrato exclusivo con la editorial Peters, en 1962, se publicaron las

dos primeras piezas del ciclo bajo el título *Two intermissions* (1950, una página cada una). Poco después se publicaron las *Intermissions 5* (1952, dos páginas) y 6 (1953), pero no las *Intermissions 3* y 4. Estas piezas fueron halladas en el archivo privado del pianista David Tudor sólo tras la muerte de Feldman. Surge entonces la pregunta: el hecho que Feldman no haya publicado las *Intermissions 3* y 4 en vida, ¿se debe a que las consideraba insatisfactorias y las descatálogó? En una situación similar se encuentran las piezas para piano *Variations* y *Nature Pieces*, que se habían extraviado en el archivo de la compañía de danza de Merce Cunningham, para cuyo ballet Feldman las había compuesto en 1951.

En todo caso, cuando en 1995 Volker Straebel entrevistó a David Tudor (quien había estrenado las *Intermissions*), éste no recordaba que Feldman le hubiese pedido que dejara de tocar las *Intermissions 3* y 4. Tampoco se conoce una comunicación escrita de Feldman a la editorial prohibiendo publicarlas. En realidad, apenas hay comentarios importantes del compositor sobre estas obras. Lo que parece más verosímil pensar es que Feldman había perdido su ejemplar de estas obras, y que al ser tan breves tampoco les dio mucha importancia.

La historia de las primeras ejecuciones de las *Intermissions* es equívoca. Aunque el título parece sugerir un ciclo, en realidad David Tudor usualmente tocaba una selección de ellas. El 5 de julio de 1951, en la Universidad de Colorado en Boulder, Tudor presentó los números 1, 2 y 3 como *Three Intermissions*. Pocos meses después, el 10 de febrero de 1952, en el Living Theatre (Cherry Lane Theatre) de Nueva York, él mismo ejecutó los números 3, 4 y 5, bajo el mismo nombre. En otros de sus conciertos de ese mismo año, en el Black Mountain College, Tudor programó los números 4 y 5 (12 de agosto de 1952) y 1 al 3 (19 de agosto de 1952).

La *Intermission 6*, que fue escrita al año siguiente, se estrenó en dos pianos por John Cage y David Tudor en 1958 en el Women's College de la Universidad de North Carolina en Greensboro.

Desde el punto de vista compositivo, Feldman no volvió a usar esta técnica de escritura modular en ninguna de sus obras. En sus demás piezas, la forma está dirigida: tiene un comienzo y un final. No obstante, en otras de sus composiciones de este período (por ejemplo las *Intersections 2* y 3, para piano, y varias otras obras para diferentes formaciones instrumentales, como las *Projections*) se usan también recursos de ejecución indeterminista, es decir, de indeterminación en el momento de la ejecución (como caso opuesto a

INTERMISSION 6. FOR ONE OR TWO PIANOS

The image displays a collection of musical staves for piano, arranged in a non-linear, scattered pattern. The staves are written in various clefs (treble and bass) and contain single notes, rests, and some accidentals. Some staves are numbered with '15' or '8'. The overall layout is abstract and minimalist, reflecting the 'Intermission' theme.

Composition begins with any sound and proceeds to any other. With a minimum of attack, hold each sound until barely audible. Grace notes are not played too quickly. All sounds are to be played as soft as possible.

This "Intermission" may be played with either one or two pianos.

Beispiel 18: *Intermission 6 ganz*

la aleatoriedad en el momento de la composición). En un caso típico, estas partituras (gráficas/análogicas) dividen el registro del instrumento en tres partes (agudo, medio y grave) y el compositor pide, en cada unidad de tiempo, que el instrumentista toque una determinada cantidad de notas (de “teclas”) en cada registro. La elección concreta de las notas se deja en manos del instrumentista.

Tiempo después, ya en su madurez compositiva, Feldman comentó que *“Lo esencial es el registro y el timbre. Cuando sabes en qué registro quieres un sonido determinado y qué timbre tiene que tener, quedan muy pocas notas a disposición”*. A la luz de este comentario, el concepto compositivo detrás de las *Intersections* cobra un cariz revelador.

No es mi intención aquí profundizar en las técnicas indeterministas de Feldman, sino situar *Intermission 6* en un contexto concreto. Este acercamiento al indeterminismo se debe al impulso de John Cage, a quien Feldman había conocido poco antes, quien lo incitó a seguir su intuición y usar técnicas de este tipo. *“Cage me liberó, dándome permiso para seguir adelante con lo que yo quería hacer”* resumió Feldman en una entrevista con Alan Beckett⁷. Posteriormente, Feldman regresó a la notación tradicional (en general, rítmicamente bastante compleja) y abandonó las técnicas indeterministas. John Cage lo explicó así: *“Lo que Morty (así lo llamaban sus amigos) hace ahora es escribir su propia realización de sus obras indeterministas”*. No hay que olvidar que Feldman tocaba piano y viola.

Desde un punto de vista estético mucho más general, *Intermission 6* ilustra a la perfección el ideal de discontinuidad de mucha música de Feldman. En su artículo *“History of experimental music in the United States”*, de 1959 (incluido en *Silence*, 1961), John Cage escribe *“Con respecto a la continuidad musical, Cowell comentó en la New School antes de un concierto con obras de Christian Wolff, Earle Brown, Morton Feldman y mías, que aquí había cuatro compositores que estaban liberándose del pegamento. Esto es: allí donde la gente sentía la necesidad de pegar a los sonidos para producir una continuidad, los cuatro sentíamos la necesidad opuesta*

de librarnos de ese pegamento para que los sonidos pudieran ser ellos mismos”.

Comparación con Stockhausen

Existe una discusión bizantina acerca de si Stockhausen conocía *Intermission 6* y copió su concepto formal para su *Klavierstück XI*, escrita tres años después (1956). Lo único interesante en esa discusión es conocer las relaciones entre la música centroeuropea y la norteamericana en aquella década. En los escritos de Stockhausen o de Boulez de aquellos tiempos, no hay referencias a la música de Feldman, pero Feldman mismo informó haber tenido numerosas conversaciones con ambos compositores. No debe despreciarse la importancia de la correspondencia entre Boulez y Cage entre 1949 y 1954 (ya entonces Cage era muy amigo de Feldman) y sobre todo la figura del pianista David Tudor, quien presentó en Europa la obra de los norteamericanos y a la inversa.

De todas maneras, es indiferente saber si Stockhausen se inspiró o no en Feldman para su *Klavierstück XI*. Es como cuestionarse si Liszt se inspiró en alguna obra de Chopin para componer su sonata en si menor. Ambas obras (*Intermission 6* y *Klavierstück XI*) comparten una estructura básica similar, pero luego el concepto es radicalmente distinto. La diferencia básica es que -además de responder sistemáticamente todas las preguntas que la obra de Feldman dejaba abiertas- en *Klavierstück XI*, haber tocado el fragmento equis condiciona ciertos aspectos (velocidad, tipo de articulación predominante, matiz) en la ejecución del fragmento siguiente, sea éste cual fuere. Esto le da a *Klavierstück XI* una complejidad que *Intermission 6* no quiere tener. *Intermission 6* vive de su simplicidad.

Notas

1. Mosaic y otras composiciones del mismo autor, como *Dance Forms (o Sound Form No. 1)*, de 1936, merecen un artículo aparte. Una gran dificultad para el estudio es que esta obra permanece inédita. El manuscrito (cuatro páginas más instrucciones) está en la Library of Congress.
2. La forma en que Feldman y Cage se conocieron es muy reveladora y fue relatada por ambos en varias ocasiones. Durante un concierto en el Carnegie Hall de Nueva York, la New York Philharmonic (bajo la batuta de Mitropoulos) ejecutó la Sinfonía opus 21 de Anton Webern. Impresionado por la obra, Cage decidió que después de esa maravilla no podía escuchar nada más, que necesitaba poder asimilarla, y se retiró de la sala. En la escalera encontró a Feldman, que acababa de tener la misma experiencia. Cage se transformó pronto para Feldman en una suerte de mentor o figura inspiradora, casi una figura paterna. "Cage y yo somos los hijos ilegítimos de Webern" afirmó Feldman; citado por Martine Cadieu ("Morton Feldman - Waiting", mayo de 1971).
3. Ramón Barce, "Las cuatro estaciones", en *Fronteras de la música*, Real Musical, Madrid, p. 164.
4. "About the element of chance in music", en *Three aspects of New Music*, pequeño libro que recoge escritos de Ligeti, Lutoslavski y Lidholm durante un seminario de composición brindado en Estocolmo en 1968. El texto original, escrito para una ejecución de su cuarteto de cuerdas, es de 1965, y ha sido reimpresso en varios idiomas.
5. Gisela Gronemeyer y Reinhard Oehlschlegel, "I don't compose, I assemble." Morton Feldman im Gespräch über *Crippled Symmetry*". Revista MusikTexte, Colonia, Nr. 66, noviembre 1996, p. 33-36).
6. Morton Feldman, "Extensions, Intermissions and Intersections". Brevísimos ensayo fraguado a posteriori en base a escritos de Feldman en diversas fuentes. Esta cita procede de las notas de programa a un concierto brindado por David Tudor en la Universidad de Illinois en Urbana, EEUU, el 22 de marzo de 1953. Información transmitida por John Holzaepfel.
7. *International Times* Nr. 3, Londres, 14-27 de noviembre de 1966. El *International Times*, luego rebautizado como IT, era una publicación underground de la izquierda intelectual londinense de los años 60.

Bibliografía específica sobre Intermission 6

- Claren, Sebastian, *Neither. Die Musik Morton Feldmans*. Hofheim/Taunus, 2000. Este libro es posiblemente la mejor fuente actual sobre Morton Feldman.
- Krämer, Oliver, "Hold each sound until barely audible" - Morton Feldmans Klavierstück "Intermission 6". En *Diskussion Musikpädagogik* 2/1999, páginas 99-104.
- Nimczik, Ortwin, "Each sound with a minimum of attack". Morton Feldmans "De Kooning" und "Intermission 6", *Musik und Bildung* Ago/Sep 2000, páginas 44-47.

Straebel, Volker, "A note on the newly published piano pieces", prólogo a las partituras *Morton Feldman - Solo piano works 1950-64*, editorial Peters, Frankfurt, 1998.

Una excelente fuente online es la "Morton Feldman Page" de Chris Villars, donde se incluyen los textos completos de más de cien ensayos y entrevistas sobre Feldman (www.cnvill.demon.co.uk/mfhome.htm)

Bibliografía general sobre forma abierta

Boehmer, Konrad, *Zur Theorie der offenen Form in der Neuen Musik*, Edition Tonos, 1967.

Eco, Umberto, *Opera Aperta*, Bompiani, Milán, 1962

Discografía sobre Intermission 6

Al parecer, no existen grabaciones de Intermission 6 en LP, antes de la era del CD.

- Philipp Vandré (piano). Feldman Edition 2 First Recordings 1950s. Mode records 66. Intermission 6 dura aquí 4:37
- Kristine Scholz y Mats Persson (pianos). Sello ALLICE, ALCD 024. (cuatro versiones distintas, con diferentes duraciones: 4:14, 2:07, 2:29 y 2:25)
- *Morton Feldman, early piano works*, Steffen Schleiermacher (piano), sello HAT HUT, ART CD 6143 y ART 138. Esta versión es el record de duración: 9:09
- Siegfried Mauser (piano), sello KAIROS, 0012362KAI (duración: 3:10)
- John Tilbury (piano), sello LONDON HALL, DO 13 (duración: 3:21). John Tilbury es uno de los principales pianistas dedicados a Feldman, y fue su amigo personal. Grabó todas las obras de Feldman para piano.
- Stephane Ginsburgh (piano), sello SUB ROSA, SR 189 (duración: 7:27)
- *Pieces for more than two hands*. Le Bureau des Pianistes (pianos), sello SUB ROSA, SUB CD018-41 (duración: 2:15). Le Bureau des Pianistes es un grupo de cinco pianistas (Laurence Cornez, Kaat De Windt, Jean-Luc Fafchamps, Stephane Ginsburgh y Jean-Luc Plouvier) que en 1991 grabó todas las obras de Feldman para "más de dos manos", incluyendo lógicamente "Five Pianos" de 1972.