

Análisis: Morton Feldman – Piano and Orchestra

Hernán D. Ramallo

Buenos Aires, Marzo de 2006

Introducción

Hacia finales del siglo XIX, la tonalidad (que desde el barroco era el punto de referencia, la condición de posibilidad del discurso musical) empieza a dejar paso a nuevas formas de expresión. Con compositores como Claude Debussy el oído se ve forzado a buscar nuevos lugares en los que apoyar la escucha.

En 1923, Arnold Schönberg escribe “Cinco piezas para piano”, su opus número 23. Las primeras cuatro piezas pertenecen al género llamado *atonalismo libre*, mientras que la quinta y última (Waltzer) se encuentra, casi totalmente, compuesta en base al sistema serial dodecafónico. Con él, Schönberg se corre de un método compositivo de apariencia irracional yendo hacia otro gobernado en gran parte por la lógica.

La evolución de la historia de la música hizo que los compositores buscaran métodos cada vez más personales de escritura, encontrándolos en uno y otro extremo de la razón (del serialismo integral a la cabalística). Esta búsqueda dio como resultado que en muchos casos los mecanismos compositivos utilizados sean irreconocibles y casi inescrutables para cualquier persona sin acceso a conferencias, “program notes” o cualquier otro tipo de material sobre la obra brindado por el propio compositor.

En 1975, Morton Feldman concluye “Piano and Orchestra”. Al escucharla el oyente se encuentra frente a un mundo de sensaciones tan complejo que aun su mera descripción resulta dificultosa. La misma percepción parece estar puesta en jaque. Nos preguntamos entonces: ¿cuáles son los mecanismos plasmados en la obra para generar lo anterior?, ¿responderán a un sistema lógico generado a priori? De existir tal sistema, ¿cuáles son sus alcances?

En el transcurso del presente análisis intentaremos dar respuesta a esas preguntas para llegar, en la conclusión, a un entendimiento mayor de las sensaciones con las que se enfrenta el oyente al escucharla.

I- Forma

Al abordar la realización del análisis de una pieza musical, generalmente el primer acercamiento es buscado a través de la forma, dado que ésta otorga en la mayoría de los casos pautas claras sobre el contenido de la pieza. Realizar un análisis formal, supone dar cuenta de los elementos que aparecen en el devenir musical y de sus repeticiones, reiteraciones y recurrencias¹. Dividir una pieza en secciones equivale a marcar rupturas en la continuidad del discurso (aunque no en su unidad). Este es el primer conflicto con el que uno se encuentra al tomar *Piano and Orchestra*, dadas las constantes manipulaciones a que son sometidos los elementos que la componen. Intentaremos en esta sección buscar un sistema homogéneo, ignorando (al menos en un principio) las complejidades de cada caso en particular dado que entendemos que esto será más esclarecedor que lo contrario, cuando menos como primera aproximación.

I-1 Objetos:

“Piano and Orchestra” se encuentra estructurada en base a objetos que se repiten o se reiteran, apareciendo en forma solitaria o superponiéndose unos con otros y reapareciendo, a veces literalmente y otras (las más) con alteraciones que (como tales) no modifican la *gestalt* producida por la aparición primera. Feldman realiza un juego permanente en este sentido, manteniéndose durante toda la pieza en los umbrales de la percepción en lo que al reconocimiento de igualdades, similitudes y diferencias respecta.

Dado que entendemos que se trata de una pieza construida en su mayor parte en base a juegos tímbricos, enumeraremos los objetos atendiendo a su instrumentación antes que a su clase u a otros criterios posibles.

¹ El criterio de repetición supone la sucesión inmediata del objeto en cuestión, mientras que el de reiteración está asociado a la recurrencia del objeto en momentos distintos de la pieza.

Solo piano, Piano/Celesta

En la enumeración de los instrumentos Feldman realiza una distinción entre lo que llama *Solo piano* y *Piano/Celesta*. Dicha distinción, haría pensar en un piano solista y en un otro piano (que modula tímbricamente hacia la celesta), cuyo rol sería ser un componente más de la orquesta. Sin embargo, sólo es posible distinguir un piano del otro teniendo frente a uno la partitura de la pieza, dado que auditivamente es imposible diferenciarlos. Ambos realizan el mismo tipo de acción (con excepción del objeto que llamaremos 1, que es siempre ejecutado por el *Solo piano*). En solo tres casos atacan al mismo tiempo (compases [5]; [132] y [251]). En cuanto a la celesta, son pocas sus apariciones (7 en total) y su comportamiento no se condice en varios casos con el del piano. De hecho, no nos ha sido posible establecer un patrón que lo describa, por lo que solamente consignaremos las acciones que realiza a modo ilustrativo en la tabla número 1 del apéndice. Dicho lo anterior, trataremos a los dos pianos de manera indistinta y a la celesta como un instrumento aparte. Pasemos entonces a detallar los objetos a los que hicimos referencia para ambos pianos.

1) Repetición de la nota Reb (clave de sol, cuarta línea): Sólo para *Solopiano*

The image shows a musical score for 'solo piano' with two staves. The notation is in G major (one sharp) and 4/4 time. Above the staff, there are four measures with time signatures 3/4, 5/4, 3/4, and 2/2. The notes are: G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (half). The bottom staff is empty. Below the score is the label 'c.[1-4]'.

Compases: [1-4]; [30-34]; [108-110]; [226-227](8va.)

2) Clusters: se presentan clusters de dos maneras:

a- Cluster propiamente dicho:

The image shows a musical score for 'solo pf.' with two staves. The notation is in G major (one sharp) and 4/4 time. The notes are: G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (half). The bottom staff is empty. Below the score is the label 'c.[216]'.

Compases: Distribuidos en la totalidad de la pieza.

b- Cluster quebrado:

b1: Velocidad rápida: Cluster con apoyatura breve, ligada o a la segunda menor superior (dos notas en la mano izquierda y dos en la derecha, más la apoyatura)



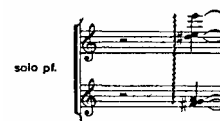
c.[84] (apoyatura a la 2da. menor sup.)



c.[361] (Apoyatura ligada)

Compases: [73]²; [84-87]; [92]; [94]³; [361-407]

b2: Velocidad media: Cluster arpegiado.



c.[119]

Compases [119] y [121]

b3: Velocidad lenta



c.[116]



c.[267]

Compases [116] y [118]; [181]; [182]; [184]; [203] y [267]

3) Nota solitaria octavada:



c. 47

Compases: [16]; [22]; [25]; [47]

² Ver detalle en Casos excepcionales.

³ Ibidem.

Orquesta:

Vientos:

Maderas:

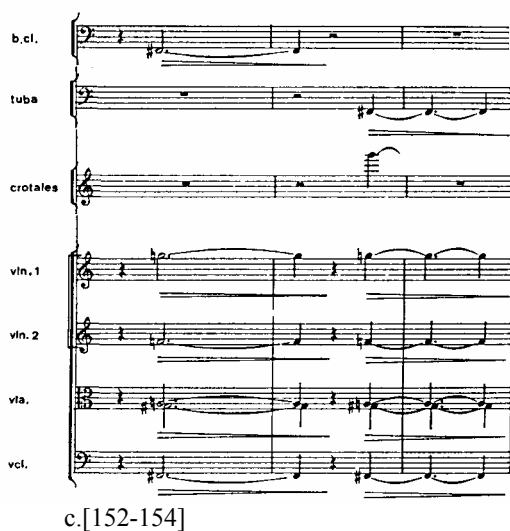
Piccolo
Flauta (3)
Oboe (3)
Corno inglés
Clarinete (3)
Clarinete bajo
Fagot (3)
Contra fagot

Metales:

Corno (2)
Trompeta (3)
Trombón (3)
Tuba

1) Nota solitaria tenida: sin la presencia de otros instrumentos de viento.

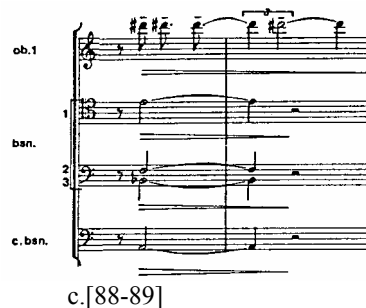
a- Como componente de un timbre complejo



Musical score for example a, showing a complex timbre. The score includes staves for b.c. (bassoon), tuba, crotales (cymbals), vin. 1 (violin 1), vin. 2 (violin 2), vla. (viola), and vcl. (viola). The notation is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics. The score is labeled c.[152-154].

Compases: [1-3]; [13-14]; [111-112]; [152-153];
[154-155]; [193-194]; [225-226]

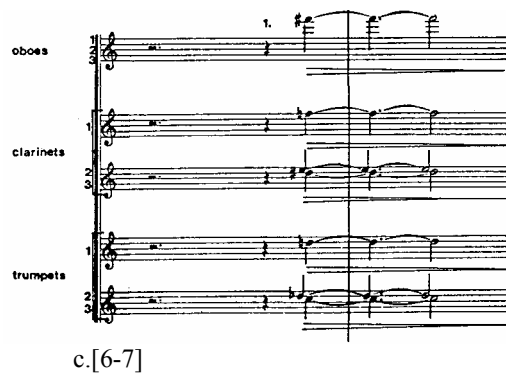
b- Como factor unificador que pone un objeto en relación con el anterior.



Musical score for example b, showing a unifying factor. The score includes staves for ob. 1 (oboe 1), ban. 1 (bassoon 1), ban. 2 (bassoon 2), and c. ban. (contrabassoon). The notation is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics. The score is labeled c.[88-89].

Compases: [9-10]; [89]; [195]; [227]; [261-264];
[327-328]; [333-336]

2) Cluster propiamente dicho:

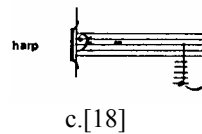


The image shows a musical score for three instruments: oboes, clarinets, and trumpets. The oboe part is on a single staff, while the clarinets and trumpets are on three staves each. The music features a cluster of notes, with a first ending bracketed and labeled '1.'. The cluster consists of several notes, including a sharp sign. Below the staves, the text 'c.[6-7]' is written.

Compases: distribuidos en la totalidad de la pieza.

Arpa:

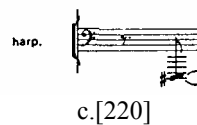
1) Nota solitaria:



The image shows a musical notation for a harp. It consists of a single staff with a single note. The text 'harp' is written to the left of the staff. Below the staff, the text 'c.[18]' is written.

Compases: [18]; [55]; [111]; [157-163]; [164]; [196]; [212]; [229]; [265]; [324]; [331]; [344]

2) Cluster de dos notas:



The image shows a musical notation for a harp. It consists of a single staff with two notes. The text 'harp.' is written to the left of the staff. Below the staff, the text 'c.[220]' is written.

Compases:[8]; [36]; [87]; [119]; [132]; [174]; [182]; [204-207]; [220]; [240]; [321]; [377]; [380]; [383]; [390]; [393]

Ambos objetos son ejecutados en algunos casos como sonido armónico.

Los clusters de dos notas (reales, sin tener en cuenta los que enarmónicamente producen un unísono) son de segundas menores, exceptuando los de los compases [321] y [380], que son de segundas mayores.⁴

⁴ En la tabla nro. 2 del apéndice se consignan las apariciones del instrumento y su comportamiento.

Percusión:

Dos percusionistas:

Percusionista	1	2
Instrumento	Triángulos (2), Campanas Maracas Crótalos Caja china Platillo Gong Tom tom agudo	Triángulos (2) Platillo grande Tom tom grave Timbales Glockenspiel Vibráfono Marimba

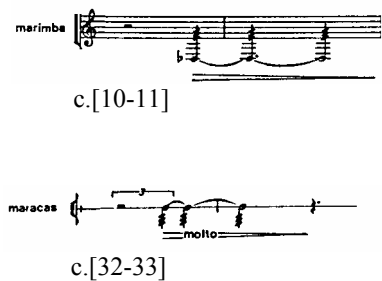
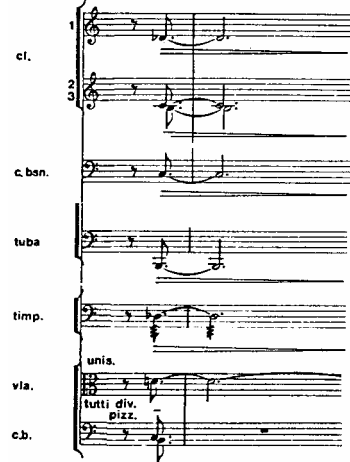
De la clasificación que proponemos a continuación excluirémos al vibráfono, con una sola aparición en el compás [76], el la que ejecuta un cluster de tres notas.

1) Nota solitaria: Como componente de un timbre complejo

The image shows a musical score for percussion instruments. The instruments listed on the left are: picc., fl. 1, alto fl. 2, 3, ob. 1, 2, 3, cl. 1, 2, 3, tuba, and gong. Each instrument part has a single note marked with a dynamic of 'molto'. The notes are aligned vertically across the staves, indicating they occur at the same time. Below the score, the text 'c.[212-213]' is written.

Compases: [5]; [6]; [13];[42]; [50]; [75]; [79]; [105]; [117]; [153]; [164-167]; [176]; [211]; [212]; [229-230]; [265]; [323]; [341]; [352]; [356]

2) Nota tremolada:

<p>a- Solitaria:</p>  <p>c.[10-11]</p> <p>c.[32-33]</p> <p>Compases: [10-11]; [17-18]; [32-33]; [54-55]; [95]; [160-161]; [161-162]; [184-185]; [197-201]; [223]; [245]; [246]; [260]; [273]; [330]; [372]</p>	<p>b- Como componente de un timbre complejo:</p>  <p>c.[26-27]</p> <p>Compases: [26-27]; [99-100]; [206]; [212]; [269]; [274]; [344]; [347]</p>
--	--

Resulta discutible la separación anteriormente efectuada debido a que bien podrían haberse optado por agrupar las “notas solitarias como componente de un timbre complejo” y las tremoladas del mismo tipo. Nuestra elección ha sido motivada tanto en la función que ocupan las notas tremoladas (otorgando sensación de conclusión de una región), como en el hecho de que su sonoridad tiende a desprenderse del resto del cluster por su carácter de objeto iterativo⁵ en sí. A la vez, las notas denominadas como “nota solitaria” podrían ser consideradas como parte de un ataque escalonado, sin embargo, no encontramos motivos claros que justifiquen tal denominación.

⁵ De acuerdo a la clasificación propuesta por P. Schaeffer en “Tratado de objetos musicales”

Cuerdas:

1) Nota tenida:

a- Como componente de un timbre complejo:

piano

percussion 2

timp.

5/8 5/4

solo piano

contrabassi

un a. 2 soli

c.[5-6]

Compases: [5-6]; [12-14]; [36-37]; [38-39];
[40-41]; [79]⁶; [99-100]; [113];
[353]; [355]

b- Como elemento unificador aislable del cluster por su timbre y duración distinta de los componentes del mismo:

harp

pf.

2/4 5/4 5/8

solo pf.

vcl.

c. [132-134]

Compases: [26-28]; [28-33]; [60-62]; [91]; [98-99];
[132-134]; [139-142]; [166-168]; [258-260]; [301];
[315-317]; [323-337]; [339]; [366-370]; [376-379];
[383-385]; [391-393]

⁶ Ver nota 3

2) Cluster:

c.[44-45]

Compases: distribuidos en la totalidad de la pieza.

3) Pizzicato:

En todos los casos son utilizados como componentes de un timbre complejo, con la excepción de los compases [219-224]⁷.

Todas las notas cuyo valor es inferior a una negra son ejecutadas haciendo uso del pizzicato.

c. [76-77]

Compases: [2];[20];[26];[76]; [96];[113];[201];[219-224];[239];[397]

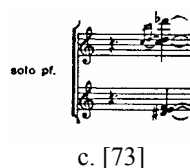
⁷ Ver detalle en Tramas.

Casos excepcionales:

Es claro que existen objetos que no se corresponden con las clasificaciones propuesta, así como también objetos que son tomados a préstamo de otros grupos tímbricos por un instrumento. Citemos algunos ejemplos:

Solo piano y Piano/Celesta:

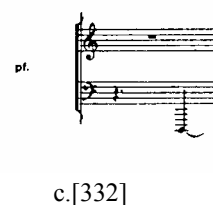
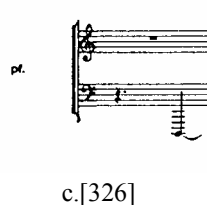
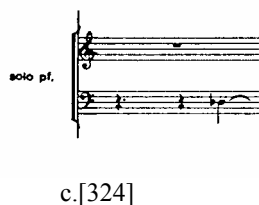
Compás [73]: Cluster con dos apoyaturas ligadas:



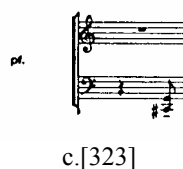
Compás [94]: Cluster con apoyatura ligada compuesto sólo por tres notas:



Compás [324]; [326]; [329] y [332]: Solo piano y Piano toman un objeto propio del arpa. Nota solitaria no duplicada por la octava



Compás [323]: Una diáda aparece en el Piano con una interválica no de octava.



Vientos:

Compás [48-52]: Cluster quebrado

Musical score for woodwinds and brass instruments, measures 48-52. The score includes parts for piccolo (picc.), flute 1 (fl. 1), oboe 1 (ob. 1), clarinet 1 (cl. 1), clarinet 2 (cl. 2), clarinet 3 (cl. 3), horn 1 (hrn. 1), horn 2 (hrn. 2), and trumpet 1 (trpt. 1). A circled number '50' is placed above the piccolo staff. The trumpet part includes the instruction 'senza sord.'.

c.[48-53]

Compás [86-88]: Apoyaturas breves

Musical score for oboe instruments (ob.), measures 86-88. The score includes parts for oboe 1 (ob. 1), oboe 2 (ob. 2), and oboe 3 (ob. 3). The notation features slurs and accents over the notes.

c.[86-88]

Percusión

Compás [165] y [167]: El glock toma un objeto propio del arpa. Nota solitaria que no forma parte de un cluster.

The image shows a musical score for percussion instruments from measures 165 to 169. The instruments listed on the left are: trbn. 1, trbn. 2, b. trbn., tuba, harp, cel., glock., solo pf., vin. 1, vin., via., vcl., and cb. The glockenspiel part is highlighted with a red line and includes the instruction 'to pf.' above it. The solo piano part has some notes with a flat and a sharp, and there are some numbers (3, 4, 5) written below the staff. The harp part has a single note with a sharp and a flat, and the instruction 'to pf.' above it. The other instruments have various notes and rests.

c.[165-169]

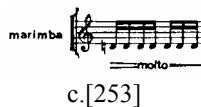
Compás [187]: El glockenspiel ejecuta un cluster cerrado

The image shows a musical notation for a closed cluster on the glockenspiel. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The cluster consists of several notes: a quarter note on G4, an eighth note on A4, a quarter note on B4, and a half note on C5. The instruction 'glock.' is written to the left of the staff. Below the staff, the text 'c.[187]' is written.

Compás [238]: La marimba ejecuta un cluster cerrado, similar al del glockenspiel del compás [187]

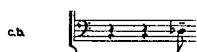
The image shows a musical notation for a closed cluster on the marimba. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The cluster consists of several notes: a quarter note on G4, an eighth note on A4, a quarter note on B4, and a half note on C5. The instruction 'marimba' is written to the left of the staff. Below the staff, the text 'c.[238]' is written.

Compás [253]: La marimba presenta un objeto único en la pieza. Aunque bien podría ser considerado como un trémolo medido, juzgamos pertinente llamar la atención sobre el.



Cuerdas:

Compases [79]; [230] y [304]: Notas de valor inferior a una negra no ejecutadas con pizzicato



El caso del compás [79] es tal vez el más interesante, debido a que en el compás [76] el violoncelo ejecuta el mismo objeto, pero pizzicato. Algo similar ocurre en el caso del compás [230] en relación al contrabajo y al violonchelo de los compases [219-224]⁸.

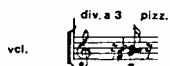
⁸ Ver detalle en Tramas.

Compases [91] y [93]: Nota solitaria

The image displays a vertical musical score for measures 91 and 93, where each instrument part contains a single note. The instruments listed on the left are: ob.1, ban. (with first and second endings marked), c. ban., harp, pf. (piano), glock., solo pf., vln. 1, vln. 2, vla. (with 'uris' written above the staff), vcl., and c.b. (contrabass). The notes are positioned on the same horizontal line across all staves, indicating they are played simultaneously. A double bar line is present between the 'glock.' and 'solo pf.' staves.

c. [91]

Compás [238]: Los violoncelos ejecutan el mismo cluster que la marimba transportado una octava.



c.[238]

Esta acción se reitera en los compases [268-269]; [269-270]; [271] (violín 1 y 2), en el compás [273] (violonchelo y viola) y en el final de la pieza, en los compases [402-403] (violín 1 y violín 2).

5/8 2/4 5/8 3/4 2/2 3/4

c. [268-273]

2/4 5/8

c.[402-403]

Compás [301-311]: Solo de violonchelo/trompeta

Compás [394-396]: El Violín 2 y las violas efectúan una variación del objeto 3 del piano.

Para finalizar esta parte del análisis, mostraremos a modo de ejemplo un breve pasaje que consideramos ilustrador de los contenidos anteriormente planteados.

En el compás [26] vemos como se juxtaponen cuatro categorías de objetos: el pizzicato en el contrabajo que se integra al ataque del cluster de los vientos y a la nota tremolada del timbal y la “nota tenida como factor unificador” en la viola (que se separa de los vientos al poseer duración y dinámica distinta). En el compás [28] aparece el cluster propiamente dicho del piano, que ataca junto con las notas unificadoras del violonchelo y el contrabajo, que luego se suman a la repetición del reb(objeto 1). Finalmente, aparece la nota solitaria tremolada en la percusión.

c. [26-34]

2b

De acuerdo con lo anterior, podemos sintetizar el pasaje en el siguiente cuadro:

Compás	26	27	28	29	30	31	32	33	34
Vientos	2								
Percusión	2b						1a		
Piano			2a		1				
Cuerdas (vln.)	1b								
Cuerdas	3		1a						

I-2 Tramas:

Dentro de la pieza ocurren breves momentos en los cuales cesa la aparición de los objetos que mencionáramos para dejar lugar a otro tipo de textura. En él se produce la pérdida de la sensación pulsar general, para presentarnos un *estado* no destinado a evolucionar. Los mencionamos a continuación.

Compases: [185-286]: Contrapunto entre vientos y arpa:

Musical score for measures 185-286, showing counterpoint between winds and harp. The score includes staves for piccolo (plcc.), flute 1 (fl. 1), oboe 1 (ob. 1), clarinet 1 (cl. 1), clarinet 2 (cl. 2), clarinet 3 (cl. 3), trumpet 1 (trpt. 1), trumpet 2 (trpt. 2), harp, and glockenspiel (glock.). The harp part features a complex rhythmic pattern with slurs and accents. The woodwinds have various melodic lines, including a trill in the piccolo and a triplet in the flute. The trumpets play a sustained note. The glockenspiel has a few notes at the end of the passage.

Compases [219-224]:

Musical score for measures 219-224, showing pizzicato for violin and cello/bass. The score includes staves for violin (vcl.) and cello/bass (c. b.). The violin part is marked "unis pizz." and the cello/bass part is marked "pizz." and "(mp)". Both parts feature a rhythmic pattern of eighth notes.

Compases: [229-231]:

musical score for harp, chimes, glock., and c.b. (cello/bass) for measures 229-231. The harp part features a melodic line with a five-measure phrase. The chimes and glock. parts provide harmonic support. The cello/bass part includes a section marked 'arco' and 'molto'.

Compases: [277-286]: Contrapunto entre los oboes 1,2 y 3 a los que luego se suma el piccolo:

musical score for piccolo and oboes 1, 2, and 3 for measures 277-286. The score shows a complex contrapuntal texture between the instruments. The piccolo part is marked with a circled '28' and a circled '285'. The oboe parts are numbered 1, 2, and 3.

Compases [357-359]:

musical score for oboes and trumpets for measures 357-359. The score shows a complex contrapuntal texture between the instruments. The oboe parts are numbered 1, 2, and 3. The trumpet parts are numbered 1, 2, and 3. The score includes markings for 'mp' and 'con sord.'.

I-3 Secciones:

Dijimos anteriormente que uno de los primeros conflictos con el que uno se encuentra al tomar Piano and Orchestra es establecer su forma. No se trata de una pieza claramente seccionable. La aparición “aleatoria” de los objetos dificulta enormemente un posible seccionamiento de la pieza. Aunque en muchas oportunidades (su número justamente apoya nuestra teoría) tengamos la sensación de estar ante una nueva sección, siempre aparecerá un elemento que cuestione esta idea. El tipo de discurso con que se origina la pieza se ve varias veces interrumpido por la intromisión de fragmentos no destinados a evolucionar (y que no son necesariamente las tramas a las que hicimos referencia), sino a funcionar como un *intermezzo*, que luego nos devolverá (en algunos casos súbitamente) a la situación de origen habiendo “quebrado” la pieza en múltiples partes.

Tanto la repetición de la nota *Reb* en el piano, como las notas solitarias tremoladas de la percusión dan en cada presentación (debido a las cualidades motivicas que estos objetos conllevan y el contexto en el que ocurren) la impresión de que algo comienza o de que algo finaliza. Poseen entonces en muchos casos un carácter referencial, que otorga al oyente un punto de estabilidad. Sin embargo, no es posible detectar cambios “violentos” entre un antes y un después de ellos que establezcan un contraste tal que nos permita hablar de secciones con características propias. Citemos a modo de ejemplo de la problemática planteada lo que ocurre en los primeros compases.

En la primer región se presentan los objetos de la siguiente manera:

Compás / Instrumento	1-4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
Vientos	1a		2		2	1b				1a			2			
Piano	1	2a			2a				2a	2a	2a	3	2 ^a			
Percusión		1	1				2			1a					2	
Cuerdas	2	1a							1a							

Parecería de esta manera finalizar en el compás 19, en el que aparece un silencio total de redonda⁹. Favorece a la vez esta percepción el hecho de que el caudal instrumental haya ido disminuyendo progresivamente desde el compás 6, hasta finalmente encontrarnos en el compás 18 con el trémolo del timbal solo, seguido de una nota grave en el arpa. Sin embargo, veamos como continúa la pieza:

Compás / Instrumento	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34
Vientos				2			2								
Piano	2a	2a	3		2a	3			2a		1				
Percusión							1a						2		
Cuerdas	3						1b								
							3								

⁹ Consideramos que los silencios totales de negra con puntillo del compás [4] y de blanca en el compás [7] no son susceptibles de ser percibidos como final debido a que su duración, en el contexto en el cual se presentan (objetos de larga duración y espectro tímbrico amplio), no favorece este tipo de percepción. A partir del compás 35 los eventos comienzan a estar más espaciados y los silencios de redonda se transforman en habituales.

En el compás 30, luego de la extinción progresiva de las cuerdas, reaparece (aunque alterado por disminución rítmica) el Reb del piano con el que la pieza había dado inicio. A él se suma el trémolo *molto decrescendo* de las maracas. Nos preguntamos entonces si no será este un mejor lugar para establecer un seccionamiento. Las dudas de este tipo aparecen a lo largo de todo *Piano and Orchestra*.

Dicho lo anterior enumeraremos los fragmentos que, como dijimos anteriormente, quiebran la continuidad de la pieza aunque no su unidad y efectuaremos un análisis de los mismos. Veremos como la mayor parte de ellos están contruidos en base al aislamiento de objetos ya presentados, que pasan a adquirir autonomía y a construir regiones en las que resultarán (cuando menos) predominantes.

Compases [56-73].

Los 17 compases que forman esta sección están compuestos en base al objeto 2 (Cluster) de la sección de las cuerdas, cuya primera aparición francamente ostensible ocurre en el compás 35¹⁰. Podemos a la vez subdividirla en tres partes: compases [56-63]; [64-70]; [71-73]. En las dos primeras podemos realizar una nueva subdivisión atendiendo a la registración e instrumentación de sus componentes. Un cambio mínimo se produce entre los clusters de los compases [56-59] y los del [60-63] (salto de 8va. en una de las notas de la viola). Un cambio más violento existe entre los dos pertenecientes a la segunda subregión, Sin embargo se conserva el color general (lo que nos permite agruparlos). En la tercer subregión, el color cambia totalmente.

Agreguemos que el cluster presentado en los compases [56-63] había sido anticipado en los compases [48-53], en los que queda “oculto” (en un plano secundario, a modo de pedal) debido a la aparición de objetos una mayor pregnancia auditiva.

¹⁰ El objeto mencionado aparece anteriormente, pero disimulado por el contexto.

3/4 2/2 3/4 2/2 3/4 2/2 3/4 2/2 3/4

vin. 1 unis.

vin. 2 unis.

via. div.

viol. unis.

c.b. div.

c. 56

3/4 7/8 5/4 5/8 3/4 7/8 3/4 5/8 2/4 5/8

vin. 1 div.

vin. 2 unis.

via. div.

viol. unis.

c.b. div.

c. 64

Esta sección reaparecerá en varios momentos, los que detallaremos llegado el caso.

Compases [84-92/94]

La región está compuesta en base al objeto 2b1 del piano, del que se producen primeramente cuatro apariciones a las que se les suma una quinta más alejada. La primera, tercera y quinta son idénticas, al igual que la segunda y la cuarta (que a la vez son transposiciones a la segunda mayor de la primera). Luego se inserta el objeto 2 de los vientos y una nota solitaria en la viola. Esto hasta el compás 92.

Podemos optar por extender la región hasta el compás 94, dado que en él aparece otro cluster con apoyatura cuyo análisis ya hemos efectuado en Casos excepcionales.

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: ob.1, bsn., c. bsn., harp, pf., glock., solo pf., via., and c.b. The piano part (pf.) features a series of clusters in measures 84-86, with annotations '4' and '5' below them. The solo piano part (solo pf.) has clusters in measures 84-86, with annotations '1', '2', and '3' below them. The glockenspiel part (glock.) has rhythmic markings '4' and '5' below it. The viola part (via.) has a 'unis.' marking in measure 92. The cello part (c.b.) has a 'unis.' marking in measure 92. The harp part (harp) has a cluster in measure 84. The oboe part (ob.1) has a cluster in measure 84. The bassoon part (bsn.) has a cluster in measure 84. The c. bsn. part (c. bsn.) has a cluster in measure 84. The solo piano part (solo pf.) has a cluster in measure 94, circled in red. The piano part (pf.) has a cluster in measure 94, circled in red. The glockenspiel part (glock.) has a cluster in measure 94, circled in red. The viola part (via.) has a cluster in measure 94, circled in red. The cello part (c.b.) has a cluster in measure 94, circled in red.

c. [84-94]

Compases [100-107/111/115]:

Para esta sección se toma el cluster presentado en los compases [96-97], aunque reinstrumentado. Hemos establecido esta triple segmentación debido a algo que resulta en extremo interesante: La repetición del mismo cluster (aunque con varias reinstrumentaciones) se ve interrumpida por la reaparición del *reb* del piano [108-110] y clusters en los vientos [110-114]. Por motivos de espacio, consignamos una tabla que muestra el desarrollo.

No tomamos en cuenta la última aparición del cluster en el compás [123] debido a la cantidad de objetos que se presentan entre ésta y la anterior (incluidos entre estos la aparición de los objetos 2b2 y 2b3 del piano)

Compás / Instrumento	100-104	105	106-107	108-110	111	112	113	114	115
Vientos					2	2	2		
Piano				1					3*
Percusión		1							
Cuerdas	2a	2a	2a		2a		3		2a

*celesta

Compases [116-121] :

La región está compuesta en base al objeto 2b2 y 2b3 del piano. Da comienzo con un cluster quebrado en el Solo piano, que se combinará en el compás siguiente (c.[117]) con el objeto 2 en la celesta. En el compás 119 aparece por primera vez el cluster arpegiado en el Solo piano.

The musical score shows six staves: celesta (cl.), trumpets (trpt.), harp, celesta, timpani (timp.), and solo piano (solo pf.). The celesta part has a cluster of notes. The solo piano part has a cluster of notes. The harp part has a cluster of notes. The timpani part has a cluster of notes. The solo piano part has a cluster of notes. The celesta part has a cluster of notes. The harp part has a cluster of notes. The timpani part has a cluster of notes. The solo piano part has a cluster of notes.

c.[116-121]

Compases [135-139/150/167]

La región está compuesta por el objeto 2a del piano. Todos los clusters son distintos salvo por el sexto y el doceavo, que son idénticos¹¹. Observemos a la vez que si sólo tomamos la mano izquierda del piano y hacemos caso omiso del defasaje rítmico, los clusters (1),2,3,4,5,6 son idénticos a (7),8,9,10,11,12¹².

No es menor el movimiento de ida y vuelta por segundas (*lab – sib*) que realiza la nota superior del cluster, pero esto lo veremos en detalle en la sección en la que analizaremos timbre y línea.

c.[135-140]

Nuevamente, resulta dificultoso establecer un límite preciso que señale el final de la región. Debido a esto, hemos establecido varias segmentaciones posibles. Vemos como comienza con el objeto que le es propio, al que luego se agregan otros que no lo son. Algunos de ellos irán cobrando predominancia (o independencia) con el tiempo. Así, en los compases [139-142] se suma el objeto 1b de las cuerdas, en los compases [143-145] irrumpen los clusters en los vientos y a partir del compás 151 encontramos al objeto 2 de las cuerdas, al que se suma el 1a de los vientos y de la percusión. Presentamos a continuación un gráfico que describe los eventos hasta el compás 151. Lo subsiguiente será descrito a continuación.

Compás / Instrumento	135-138	139-140	141-142	143-145	146-150	151
Vientos				2		
Piano	2a	2a			2a	2a
Percusión						
Cuerdas		1b				2

Compases [151-157/164]:

Inserta en la sección mencionada anteriormente encontramos que la repetición del mismo cluster en las cuerdas a modo de pedal (compases [151-157] y [163-164]), rivaliza en nivel de pregnancia con el objeto 2a del piano. Así es que describiremos el comportamiento de los clusters y finalmente consignaremos en una tabla la sección completa desde la aparición del primero de ellos.

¹¹ Esto es lo que se refiere a una reiteración literal. Si tomamos en cuenta el conjunto al que pertenecen (noción que veremos más adelante) podemos decir que quinto, sexto y doceavo son idénticos, siendo todo el resto distintos.

¹² 1 y 7 se encuentran entre paréntesis debido a que se diferencian por una nota (*sib*).

Las tres primeras apariciones son repeticiones exactas, una reinstrumentación es utilizada en la cuarta y otra en la quinta. La última aparición de éstas es a la vez la última que posee carácter de pedal (compás [156-157]). El cluster reaparecerá reinstrumentado en el compás [163-164] y tendrá una última aparición (aunque en extremo alejada, y por eso no tenida en cuenta) en los compases [180-184]¹³. En los fragmentos que transcribimos a continuación hemos indicado con números las notas, a los fines de hacer más claras las sucesivas reinstrumentaciones.

c.[151-154]

c.[155-157]

c.[163]

c.[180]

Compás / Instrumento	151	152	153	154	155	156	157	158-162	163	164	165	166	167	168-169
Vientos		1	1							2				2*
Piano	2	2		2	2		2			2		2		
Percusión			1					1(h)		1(a-g)	1	1	1	
Cuerdas	2	2	2		2	2			2				1	

Compás / Instrumento	170	171-172	173	174-175	176	177-178	179	180	181	182	183	184
Vientos	2	2	2	2	2	2	2					
Piano	2						2(c)		2b	2b		2b
Percusión				1(a)	1							
Cuerdas								2				

* Se ha tomado el grupo Fagot bajo/corno como si se tratara de un divisi de un mismo instrumento.

¹³ Todas las apariciones del cluster en las cuerdas pertenecen al conjunto 5-1.

Compases [190-195]: Se reitera casi idénticamente la región correspondiente a los compases [135-140], omitiendo los clusters 9 y 10

Compases [214-218]: Se reitera la región [135-140]

Compases [231-235]: las cuerdas repiten un cluster, sin la intervención de otros objetos.

c. [231-235]

Compases [236-260]:

El objeto 2a del piano es utilizado a modo de pedal. Primeramente aparece en el Solo piano (c.[236-248]), al que luego se suma el Piano realizando el mismo tipo de acción hasta el final de la sección. Los primeros siete ataques del piano son idénticos en lo que a notas se refiere, no así en su duración. En el compás 251 se produce uno de los pocos ataques simultáneos del solo piano y el piano.

La sección posee otro rasgo relevante, que es la aparición de la indicación *ffp* en los clusters de los vientos, pero este tema será tratado posteriormente.

Realizaremos en la tabla una distinción entre el solo piano y el piano a pesar de que utilizan el mismo objeto. Entendemos que esto ayudará a comprender mejor la estructura. Por motivos de espacio y diagramación solo consignaremos “2” para referirnos al objeto 2a.

Compás / Instrumento	236	237	238	239	240	241	242	243	244	245	246	247	248
Vientos			2a						2a				
Piano													2a
Solo piano	2a	2a		2a				2a	2a		2	2	2
Percusión			e				arpa						
Cuerdas													

Compás / Instrumento	249	250	251	252	253	254	255	256	257	258	259	260
Vientos		2a										
Piano	(cont)	2		2		2	2				2	
Solo piano	2a		2				2	2		2		2
Percusión					e							
Cuerdas									1			

“e” designa un caso excepcional

Compases [279-288]

Se presenta aquí la región entendible como trama contrapuntística a la que hicieramos referencia en la sección destinada a tramas. Los 3 oboes se separan y aparece por única vez en la pieza el recurso polimetría.

Resulta pertinente notar que una segmentación podría haber sido efectuada en dos momentos: El primero se encuentra en el compás [285-288], en el que el piccolo toma el objeto 1 del piano. El segundo es en los compases [286-288], en el que aparece un objeto consignado dentro de los casos excepcionales: dos apoyaturas breves antes de las notas tenidas del oboe 1. Sin embargo, no consideramos ninguno de estos dos hechos lo suficientemente relevantes como para efectuar una segmentación, dado que prácticamente (y auditivamente) no se afecta con este cambio el color general, contrapuntístico y cromático de la sección.

En el compás 286 la rítmica se torna aún más inestable, con el uso de apoyaturas breves figuras rítmicas cortas.

The image displays a musical score for measures 279-288. It features four staves: Piccolo (picc.), Oboe 1 (ob. 1), Oboe 2 (ob. 2), and Oboe 3 (ob. 3). The Piccolo part is marked with a circled '285' above the first measure. The Oboe 1 part has a circled '286' above the second measure. The score shows complex rhythmic patterns with many slurs and accents, indicating a highly textured and rhythmically unstable passage. A double bar line with repeat dots is visible below the first system.

Retomaremos el análisis de esta región en la parte correspondiente a timbre y línea.

Compases [289-300]: Región de un franco solo de piano, compuesto enteramente con el objeto 2a.

Compases [301-311]: Solo de violonchelo/trompeta al que ya se ha hecho mención en la sección correspondiente a Objetos-Casos excepcionales.

Compases [324-337]:

En esta región el cluster de dos notas (que podría también ser interpretado como la mera sumatoria de dos notas unificadoras, criterio por el cual no optamos debido a la duración del evento y su contexto) conformado por violonchelo y contrabajo cobrará la función de pedal mientras aparecen objetos en la forma que detallamos a continuación.

Compás	324	325	326	327	328	329	330	331	332	333	334	335	336	337
Instrumento														
Vientos				1b						1b				
Piano/arpa		1(a)	e					1(a)						
Solo piano	e					e								
Percusión							2a							
Cuerdas	2													

(a) Designa el arpa

e Designa un caso excepcional

De esta manera, la región comporta particular interés debido a que da toda la impresión de ser un cluster quebrado.

Compases [352-356]: Región dominada por clusters en los vientos, que se destaca por su dinámica (*fff*)

Compases [357-359]: Región correspondiente a la trama oboe/trompeta

Compases [361-407]:

Región en la que el piano sólo hace uso del objeto 2b1, cobra preponderancia gracias a su repetición y al movimiento de sus componentes, cuestión que analizaremos posteriormente en la parte correspondiente a timbre y línea.

A los fines de clarificar aún más los conceptos hasta aquí vertidos, consignamos en el apéndice una tabla en la que se muestra el desarrollo de la pieza en sus características formales más generales en lo que a secciones y utilización de objetos se refiere. No tendremos en cuenta entonces en ella cuestiones relativas a la dinámica o a la saturación espectral, que analizaremos a posteriori.

II - Lenguaje cromático: Timbre y línea

Habitualmente se considera al discurso musical como analizable a través de dos ejes: el eje del timbre (tradicionalmente eje de la armonía, eje vertical y que toma en consideración los eventos que ocurren simultáneamente) y el eje correspondiente a las líneas (del contrapunto, eje horizontal, que analiza las líneas generadas por la sucesión de notas en el tiempo).

En este sentido, *Piano and Orchestra* es una pieza en la que predomina lo tímbrico. Prácticamente toda ella está armada con sucesivos ataques instrumentales, los que llamamos clusters, generalmente separados por intervalos de tiempo amplios. Esta separación, sumada a la simultaneidad sonora y al carácter cromático de los “acordes” (que en muchas oportunidades resultan ser directamente un cluster cerrado) dificulta enormemente la percepción de líneas melódicas propiamente dichas. El oído tiende a percibir timbre (color) antes que líneas. A lo anterior se agrega que, exceptuando regiones propias de un solo instrumento, usualmente los ataques aledaños no poseen la misma instrumentación (de hecho son pocos los casos en que una misma instrumentación es utilizada si no tenemos en cuenta la sección de cuerdas), con lo cual la asociación de una nota con su inmediata anterior se hace aún más dificultosa (sólo se logra escuchando permanentes modulaciones tímbricas)

A pesar de lo anterior, es innegable la existencia de secciones cortas en las que el oído percibe líneas (por ejemplo el solo de violonchelo/trompeta, o la trama piccolo/oboes). A la vez, como veremos a continuación, el pensamiento lineal es utilizado para favorecer la percepción de un color cromático general.

II.1 – Timbre

Digamos primeramente que ninguno de todos los eventos que ocurren en *Piano and Orchestra* es analizable haciendo uso de conceptos propios de la armonía tradicional. No existen en ella cosa tal como funciones armónicas audibles. Esto se debe a que gran parte de los “acordes” poseen un vector interválico con predominancia del intervalo de segunda (mayor o menor).

Para hacer aún más claro esto, utilizamos la teoría para el análisis de música contemporánea de Allen Forte. En ella las notas son tomadas en su valor absoluto, independientemente de su registración (en clave de sol, un mi en primera línea tendrá exactamente el mismo valor que un mi en cuarto espacio) y se otorga a cada grupo de notas dos números, un número que llamaremos cardinal y otro que llamaremos ordinal. Estos números nos darán lo que Forte llama “Pitch Class Set”. El número cardinal indica la cantidad de elementos del grupo y el número ordinal la forma en que estos elementos están ordenados. En líneas generales, los grupos de ordinal uno son los más comprimidos (por ejemplo 3-1 uno está compuesto por dos semitonos, mientras que 3-2 está compuesto por un semitono y un tono).

Analizando de esta manera cada ataque obtenemos que cincuenta y cuatro de los ataques corresponden al ordinal uno, seguido por el tres, con solo veinte apariciones¹⁴. A la vez, sólo con ordinal uno aparecen todos los números cardinales (con excepción del 10, que no aparece nunca. No hay grupos de diez elementos¹⁵).

¹⁴ Ver tabla en apéndice.



¹⁵ Un grupo de diez elementos (10-1) aparece en los compases [269-270] si tomamos en cuenta sólo la sección de cuerdas, no incluyendo al timbal. El mismo grupo se repite en el compás [271] no incluyendo en el análisis a los trombones.

Haciendo uso de las interválicas anteriormente mencionadas, Feldman logra que la atención se centre en el “color” del cluster, en su densidad, en el sonido en sí de cada uno de los eventos que ocurren. Gran cantidad de notas conforman armónicamente uno u otro intervalo tanto dentro del mismo grupo tímbrico como asociándose con otros. Recordemos, por ejemplo, que el arpa toca solo una nota, unísonos o intervalos de segunda. Notemos a la vez lo que ocurre en el comienzo de la pieza entre el corno inglés (y sus modulaciones tímbricas a la trompeta y luego al violonchelo) y el Solo piano.

Resulta claro que las segundas (mayor y menor) son los intervalos predominantes en la pieza, pero veamos un recurso que nos clarificará aún más la importancia del mencionado intervalo.

II.1.2 Divisi

Exceptuando a los cornos (que son dos), todos los divisi de la sección de los vientos son a tres voces y se encuentran escritas en todos los casos en dos pentagramas, con una nota en el superior y dos en el inferior. Se exceptúan de esta “norma” el grupo trombón (dos trombones)- trombón bajo, escrito al revés (dos notas en el pentagrama superior y una en el inferior) elección motivada, creemos, por una cuestión de registro.

<p>Divisi clarinetes:</p>  <p>c.[7-8]</p>	<p>Divisi trombón-trombón bajo:</p>  <p>c.[164-165]</p>
---	--

Lo anterior cobra especial valor para nosotros dado que de los 73 divisi, 40 corresponden al grupo 3-1. Lo sigue el conjunto 3-2 con 9 representantes.¹⁶

A la vez, existen grupos que no son estrictamente un divisi, pero que parecen estar escritos como variación tímbrica de tales. Esto ocurre mayormente con los dos cornos, que sin posibilidad de generar un divisi a tres, se asocian en muchas oportunidades a otro instrumento a los fines de lograr un conjunto de tres notas. Lo anterior resulta particularmente claro en el caso que se presenta a continuación, en el que vemos el divisi del clarinete y un otro “divisi” conformado por el grupo corno/contrafagot. Notemos como ambos conjuntos pertenecen al pitch class set 3-1:

¹⁶ Ver tabla en el apéndice.

The image shows a woodwind section of a musical score. The instruments listed on the left are: fl. (flutes), ob. (oboes), c. ang. (cor Anglais), cl. (clarinets), b. cl. (bass clarinet), bsn. (bassoon), c. bsn. (contrabassoon), hrr. (horn), trpt. (trumpets), trbn. (trombones), b. trbn. (baritone trombone), and tuba. The clarinet and bassoon parts have boxes highlighting specific passages with the annotation '3-1'.

c. [168]

Nuevamente, existen excepciones para los conceptos mencionados anteriormente. Enumeremos algunas de ellas:

Compás	Instrumento	Acción
8	Trombón	divisi a dos (duplicación de la mano derecha del solo piano)
36	Trompeta	divisi a dos (duplicación octavada del arpa)
42	Trombón	divisi a dos (asociado a clarinete bajo)
51	Clarinete	divisi a tres (todas notas al unísono)
74	Fagot	divisi a dos

II.2 - Línea

Como dijimos anteriormente, Piano and Orchestra es una pieza mayormente tímbrica. Sin embargo contiene momentos susceptibles de ser considerados como contrapuntísticos (o generados utilizando un pensamiento lineal), que ya han sido mencionados. Retomaremos su análisis a los fines de observar con más detalle su construcción y veremos luego cómo los componentes lineales son utilizados a los fines de favorecer la percepción de un color cromático general.

Tomemos como primer ejemplo el solo de violonchelo/trompeta de los compases [301-311], la única parte francamente monódica de la pieza. La línea del violonchelo está compuesta utilizando ocho notas: *reb-re-do-si-sib-mi-fa-mib*. Ordenadas (y sin tener en cuenta la registración propia de cada una) obtenemos: *sib-si-do-reb-re-mib-mi-fa*, lo que equivale al conjunto 8-1. La línea de la trompeta no aporta demasiado al grupo dado que presenta dos veces la secuencia *re-mib-reb* (conjunto 3-1).

A primera vista, este *solo*, puede dar la impresión de haber sido compuesto haciendo uso de un procedimiento de tipo serial. Observemos cómo si tomamos en cuenta las cinco primeras notas (*reb-re-do-si-sib*), la secuencia parecería querer repetirse transportada, quedando sin embargo interrumpida por la aparición de *mib* en el lugar que debería corresponder a *reb*: *mi-fa-mib-re-(mib)-reb*. Una vez más, aparece el recurso de variación mínima, de quiebre de lo “previsible”, que resulta en extremo importante para la obra.

Notemos también que la mayor parte de este fragmento está construida a través de grupos de tres notas que siguen la secuencia semitono ascendente-tono descendente: *reb-re-do* / (*si-sib*) / *mi-fa-mib* / *re-mib-reb* / *re-mib-reb*.

Otro fragmento de gran interés es el que corresponde a los compases [77-88], la trama contrapuntística de los oboes y el piccolo. La totalidad de este fragmento está compuesta haciendo uso (nuevamente) del conjunto 8-1, distribuido en tres subconjuntos, cada uno formado por cada oboe, con una nota en común entre el oboe dos y el tres (*la*), de la manera que se muestra en el cuadro a continuación:

Instrumento	Notas utilizadas	Conjunto
Piccolo	<i>reb</i>	-
Oboe 1	<i>do, reb, re</i>	3-1
Oboe 2	<i>la, sib, si</i>	3-1
Oboe 3	<i>sol, lab, la</i>	3-1

Destaquemos antes de continuar que una nota quiebra la uniformidad planteada. En el compás 285 aparece un sorpresivo *lab* en el oboe 2. Esta nota parece ser, o bien un error, o bien un guiño a los analistas, dado que resulta absolutamente imposible distinguirla auditivamente, por más fina que sea la escucha.

Nuevamente no nos ha sido posible detectar una regularidad en el orden de aparición de las notas, tanto tomadas en conjunto como tomando sus líneas individuales. Las transcribimos a continuación para hacer notar ciertas acciones recurrentes.

Instrumento	Secuencia de aparición de notas
Oboe 1	0;2;[1,0,2];[1,0,2];[1,0,2];[1,0,2];[1,0,2];[1,0,2];[1,0,2];[1,0,2];[1,0,2];[1,0,2];[1,0,2]
Oboe 2	11,[9,10,11],[9,10,11],9,10;9;10;9;/11,10,9/,/11,10,9/,8,[9,10,11];[9,10,11],9,10
Oboe 3	[9,7,8];[9,7,8];9;[8,7,9];8;[9,7,8];[9,7,8];7;9;8;7;[9,7,8];[9,7,8];[9,7,8];[9,7,8];9

En letra más pequeña han sido consignadas las apoyaturas breves.

En bastardilla han sido consignadas las retrogradaciones del grupo entendido como el más regular.

Finalmente, se introduce en la trama el piccolo efectuando un cambio tímbrico para la repetición del *reb* propia del Solo piano.

Otro tipo de recurso utilizado a lo largo de la pieza es el que ejemplificaremos con la región ya mencionada de los compases [135-140]¹⁷. En ella vemos cómo la nota superior de cada cluster realiza un constante movimiento de ida y vuelta por segundas mayores (*lab-sib*). Feldman hace permanente uso del mayor nivel de pregnancia que posee la nota más aguda de cada cluster a los fines de favorecer la audición de un color general de características cromáticas. La unión auditiva de las notas del ejemplo mencionado se encuentra facilitada debido a que poseen el mismo timbre y a que no se produce un salto de octava entre una y otra. Si analizamos la totalidad de los ataques veremos que en la gran mayoría de los casos, entre la nota más aguda de uno y la del mismo tipo del inmediato siguiente se produce un intervalo de segunda (mayor o menor).¹⁸

¹⁷ Ver partitura en hoja nro.26

¹⁸ Adjuntamos al final un cuadro consignando cada uno de los ataques.

III - Dinámicas

Orquesta:

Al ver las cuatro notas que dan inicio a la pieza (corno inglés, piano, viola y contrabajo), lo primero que notamos es que ninguna de ellas posee una indicación en relación a la dinámica con que deben ser tocadas. Todo lo que Feldman escribe (en medio de la indicación del tempo) es: “extremely quiet”. ¿Cómo ha de ser interpretada esta indicación? Resulta claro que teniendo instrumentos con un caudal sonoro tan distinto la única forma de lograr un resultado adecuado para esa indicación general es pensar en todos ellos como si de un solo instrumento se tratara, un instrumento imaginario cuyos parciales son esas alturas escritas y que en consecuencia posee un timbre distintivo. Este tipo de pensamiento domina toda la pieza. Siempre que aparece un ataque, todos los instrumentos que lo componen poseen la misma indicación dinámica, tanto en relación al ataque propiamente dicho como a la extinción del sonido de cada uno de sus componentes.¹⁹

A pesar de lo anterior Feldman hace uso para la orquesta de un rango dinámico extremadamente amplio, que incluye desde *(ppppp)*²⁰ hasta *fff*. Sin embargo, la pieza se encuentra mayormente regida por la indicación original de “extremely quiet”²¹, apareciendo cambios en pocos (exceptuando en este sentido crescendos y decrescendos) y breves momentos, como puede verse en el siguiente esquema, en el que se transcriben los rasgos dinámicos generales de la pieza en relación a la orquesta:

Compás	1	81 y 82	123-124	126-127	129	196	201	236 al 251	352 al 356	357
Indicación	Extremely quiet	<i>mf</i> >	<i>mf</i> < <i>ff</i>	<i>f</i> < <i>fff</i>	<i>mp</i> >	<i>ffp</i> > <i>molto</i>	<i>ffp</i> > <i>poco</i>	<i>ffp</i> > <i>molto</i>	<i>fff</i>	<i>mp</i> >

Piano:

El piano no posee dinámicas. Solo se indican trece decrescendos breves²². Cuatro de ellos retoman el motivo presentado en el compás uno (repetición del reb y su decrescendo). Detallamos los compases a continuación, aclarando cuales corresponden al motivo mencionado:

[1-2](reb) ; [4](reb) ; [33](reb) ; [109](reb) ; 125(mp) ; 133 ; [138-141] ; [146-149] ; [190-192] ; [193-195] ; [226-227](reb) ; [255-260] ; [297-300] ; [346-348].

¹⁹ Existen las siguientes excepciones:

- a) Compás [129] (*pp*) en la tuba y *mp* en oboe y corno inglés,
- b) Compás [303] Primer violín y viola <*(mf)*, segundo violín y violonchelo *mf*>

²⁰ Los paréntesis pertenecen al original.

²¹ Feldman no aclara específicamente un retorno a ella, sino que sólo escribe los decrescendos. Entendemos que una vez finalizados la pieza vuelve a “extremely quiet” por “default”.

²² Son la excepción los compases [125] y [128], en donde Feldman escribe (*mp*)> en los dos ataques correspondientes a los mencionados compases.

Resta con lo dicho, hacer mención a dos puntos “llamativos” en lo que a dinámicas respecta. El primero lo encontramos en el compás 75. En el vemos que flauta, y clarinete no poseen indicación, mientras que para el corno se indica *f* > *molto*. Sin embargo, resulta pertinente ver que no coinciden los ataques de éstos instrumentos dado que la flauta y el clarinete aparecen en la tercer corchea de un tresillo de corcheas (luego de un silencio de negra), mientras que el corno también lo hace luego de un silencio de negra, pero no atresillado.

Musical score for measures 74-75. The score includes parts for Flute (fl.), Oboe (ob.), Clarinet in A (c. ang.), Clarinet in Bb (cl.), Bass Clarinet (b. cl.), Bassoon (bsn.), Horn (hrn.), and Trumpet (trpt.). The woodwinds (fl., ob., cl., b. cl., bsn.) enter in measure 75 with a triplet of eighth notes. The horns and trumpets enter in measure 75 with a half note, marked *f* = *molto* and *con sord.* (with mutes).

c. [74-75]

En el compás 265 encontramos el segundo. En los cuatro triángulos aparece la indicación (*ppppp*). Esta es la única oportunidad en la cual encontramos esta indicación. La búsqueda de un timbre en extremo particular queda plasmada aquí, al realizar esta acción y no simplemente hacer uso de un triángulo solista tocando *pp*.

Musical score for measures 265-266. The score includes parts for Trumpet (trbn.), Bass Trumpet (b. trbn.), Harp, 2 triangles, and Cymbal (large). The trumpets and bass trumpet play a melodic line with *molto* and *(vibrato)* markings. The harp plays a chord. The triangles and large cymbal play a rhythmic pattern marked *ppppp*.

IV – Duración

Feldman da inicio a la partitura con una indicación cronométrica que se mantiene a lo largo de toda la pieza: negra = 63-66. Agrega a ella: “extremely quiet, without the feeling of a beat”. Esta expresión no podría contar con más validez en relación al mundo sonoro que lo escrito genera. Si bien no cabe duda de que los eventos que ocurren a lo largo de todo *Piano And Orchestra* generan una sensación pulsar, el oído, permanentemente tentado a “adivinar” cuando ocurrirá el siguiente evento es decepcionado sistemáticamente. No le es posible encontrar una regularidad estricta, dado que no existe un pulso real. Sí existe en cambio un pulso “virtual”, que se acelera y desacelera. En *Piano and Orchestra* no hay ritmo, hay duración. La búsqueda intencionada de esto se ve claramente plasmada en la escritura, en la que prácticamente cada compás posee una métrica distinta al anterior. Son pocos los casos en que el compositor utiliza una misma métrica en dos compases seguidos y se encuentran mayormente asociados al objeto 2 del piano^{23 24}.

En el marco de esta búsqueda inestabilidad, la variación rítmica se presenta como un recurso fundamental en la construcción de la pieza, como analizaremos a continuación.

Veamos primeramente lo que ocurre con el objeto 1 del solo piano (repetición de la nota *reb*): El objeto es reiterado cuatro veces en toda la pieza (sin tener en cuenta las modulaciones tímbricas a las que es sometido, como la que ocurre en el piccolo de los compases [285-289]). Ninguna de estas reiteraciones es rítmicamente idéntica a otra. En este objeto, vemos a la vez como Feldman quiebra en tres de las cuatro apariciones (las más largas) la regularidad en la repetición del *reb* haciendo uso de silencios y tresillos.

solo piano

c.[1-4]

solo pf.

c.[30-34]

solo pf.

c.[108-110]

²³ Ver tabla en apéndice

²⁴ No nos ha sido posible detectar una serie que regule la evolución en lo que a la elección de métricas respecta.

c.[226-227]

Un ejemplo similar, en relación a la ruptura deliberada de un determinado patrón rítmico se da en la región perteneciente a los compases [135-140/149/167] (ya analizada previamente), en los que la secuencia blanca-blanca con puntillo de los clusters del piano se interrumpe en el compás 139. Feldman retoma el objeto en el piano en el compás 146, efectuando primeramente una reducción rítmica (negra-negra con puntillo) y adoptando posteriormente valores ya utilizados.²⁵

c.[135-140]

c.[146-152]

En cuanto a lo que estrictamente a duración respecta, diremos que una de las dificultades con las que se encuentra el oyente es justamente lograr determinar la duración de los eventos. La predominancia de sonidos largos de extinción “natural” cuyos ataques se encuentran alejados en el tiempo (o incluso separados por silencios) deja al oyente sin un pulso (referente temporal), lo que hace casi imposible esta tarea. La duda en lo que a igualdad, similitud y diferencia respecta es, aquí también, permanente.

²⁵ Por cuestiones de espacio, el extracto de la partitura presentado no muestra el resto de los instrumentos que participan en la sección.

Conclusión

Un mundo que deja ver un universo de concepciones teórico-filosóficas en lo que al tiempo, a la historia y a los procesos de percepción respecta queda plasmado en *Piano and Orchestra*.

Con el uso sutil y controlado de la repetición y la reiteración, el tiempo se estira o incluso parece desaparecer.

La discontinuidad e irregularidad con que los objetos se presentan logran que el oyente se encuentre ante la ausencia de puntos de referencia y tenga la sensación de perder la dirección, (el sentido) que poseen. Todo resulta ambiguo entonces. La desorientación es tal, que genera un estado de tensión permanente. El oyente se encuentra con que solo puede dedicarse a la contemplación del mundo sonoro presentado en un instante particular.

Feldman no nos presenta en la pieza otra cosa más que momentos (puntos) en el tiempo, que nacen y atrapan de tal manera la atención, que logran borrar de la memoria las huellas del anterior (su propia historia) y mueren, sin llegar a un climax, de muerte natural.

No hay un ritmo de desarrollo, no hay un tiempo, hay duraciones y como toda percepción se da en un tiempo, es ella misma la que se ve cuestionada. Nos encontramos ante un desafío a la cultura en lo que a la percepción de objetos musicales se refiere antes que ante a uno a las ideas musicales detrás de esos objetos.

Habiendo concluido el análisis, no encontramos otra opción (entre otros motivos por juzgarla la acertada) que decir que entendemos que se trata de una pieza, como en el caso de las cuatro primeras del opus 23, “parcialmente determinada”. Si bien nos ha resultado imposible encontrar una fórmula (o sistema) que nos explique la totalidad de la obra, creemos haber dado cuenta de que sería injusto hablar de una libertad absoluta. Feldman impone, tanto desde ciertos manierismos en la escritura como desde el mundo sonoro generado claros lineamientos que sin embargo, se quiebran sin un sentido que podamos explicar sin lugar a discrepancias y con ellos construye a cada instante un mundo sonoro en extremo personal, un mundo del cual Feldman posee aún la llave maestra.

Apéndice

1- Apariciones de la celesta:

Nro de aparición	Compás	Objeto
1	14	nota solitaria
2	114	nota solitaria octavada
3	129	Cluster de 4 notas (2+2)
4	164	Cluster de 3 notas a lo vientos
5	179	Cluster de 2 notas
6	183	nota solitaria
7	206	Cluster de 2 notas

2- Apariciones del arpa:

Nro de aparición	Compás	Notas (nota, 8va)	Armónico natural
1	8	reb,3 do#,3	
2	18	re,1	
3	36	mi,2 re#,2	
4	55	si,3	*
5	87	do,3 si,2	*
6	111	solb,3	*
7	119	do,4 si,3	*
8	132	la,1 sol#,1	
9	157/163	mi,1- re#,1	
10	164	do#,1	
11	174	mib,3 re#,3	*
12	182	solb,1 fa#,1	
13	196	reb,2	
14	204/207	sib,5 la,5	
15	212	fa,1	
16	220	re#,1 mi,1	
17	229	mib,5 – do#,5	
18	240	si,1 la#,1	
19	265	si,6	
20	321	do,3 re,3	
21	324	do,2	
22	331	do,2	
23	344	sol,1	
24	377	si,3 la#,3	*
25	380	la,3 sol,3	*
26	383	lab,3 sol,3	*
27	390	do,4 si,3	*
28	393	do,4 si,3	*

Co.	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40																													
Obj	1																																																																				
Inst	Solo piano																																																																				

C.	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80																					
Obj																	2																																												
Inst																	Cuerdas																																												

100

Co.	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Obj				2b																	2				1								2							
Inst				Piano																	Cuerdas				Solo piano								Solo piano							

C.	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60
Obj	2																2																							
Inst	Piano																Piano																							

200

C.	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	00
Obj																	2				Trama contrapuntística				2															
Inst																	Vientos				Vientos				Solo piano															

C.	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
Obj														2				Trama				1 (8va)				2				2										
Inst														Solo piano				Cuerdas				Solo pn.				Cuerdas				Piano										

C.	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80
Obj	2																																							
Inst	piano																																							

300

C.	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	300
Obj	Trama contrap. (cont.)																																							
Inst	Vientos																																							

C.	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
Obj.	Solo																								Pedal															
Inst.	Violonchelo / trompeta																								Cuerdas															

C.	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80
Obj.													2				Trama				2b																			
Inst.													Vientos				Vientos				Solo piano																			

400

C.	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	400
Obj	(cont)																																							
Inst	(cont)																																							

- 35: primer aparición de un cluster en las cuerdas
- 48: Cluster en cuerdas sostenido (trama en plano secundario)
- 73: Primer aparición objeto piano 2b

4- Análisis por Pitch Class Set de los clusters

Compás	PCS
23	3-1
94	3-1
212B	3-1
236	3-1
349	3-1
383	3-1
26	4-1
82	4-1
119	4-1
120	4-1
166	4-1
313	4-1
314	4-1
151	5-1
152	5-1
153	5-1
155	5-1
156	5-1
163	5-1
180	5-1
244B	5-1
389	5-1
71	6-1
74	6-1
123	6-1
140	6-1
150	6-1
154	6-1
169	6-1
175	6-1
188	6-1
194	6-1
196	6-1
218	6-1
259	6-1
295	6-1
299	6-1
338	6-1
346	6-1
347	6-1
347B	6-1
244	7-1
6	8-1
21	8-1
24	8-1
125	8-1
128	8-1
164	8-1
353	8-1
355	8-1
129	9-1
179	9-1
269	11-1

Compás	PCS
321	2-2
324	2-2
344	2-2
173	4-2
41	5-2
143	5-2
290	6-2
249B	8-2
254	8-2
50	9-2
241	3-3
236B	4-3
5	5-3
76	5-3
176B	5-3
177	5-3
248B	5-3
139	7-3
147	7-3
149	7-3
155B	7-3
215B	7-3
339	7-3
352	8-3
354	8-3
356	8-3
340B	3-4
264	4-4
210	7-4
250	8-4
340	8-4
35	9-4
169B	5-5
256	5-5
397	5-5
42	6-5
64	7-5
51	8-5
126	8-5
49	9-5
274	9-5
8	5-6
84	5-6
248	5-6
341	5-6
342	4-7
88	5-7
113	8-7
82B	8-8
82C	8-8
171	8-8
215C	8-8
257	8-8

Compás	PCS
401	8-8
97	9-8
44	5-9
28	6-9
176	7-9
40	5-10
46	5-10
117	5-10
296	8-10
78	4-11
1	5-11
323	7-11
211B	8-13
135	6-14
138	6-14
146	6-14
151B	6-14
190	6-14
193	6-14
214	6-14
215	6-14
217	6-14
99	6-15
111	6-15
298	6-15
2	6-16
226	6-16
14	7-16
1356B	8-16
139B	8-16
147B	8-16
191B	8-16
13	8-18
52	8-18
90	5-19
211	5-19
249	8-19
98	7-20
126B	7-20
20	5-21
36	5-21
291	6-22
217B	7-22
258	7-22
319	4-23
123B	5-23
350	5-24
231	8-24
124	6-26
403	8-26
407	8-26
121	8-27

Compás	PCS
81	6-Z10
137	6-Z10
137B	6-Z10
140B	6-Z10
148	6-Z10
148B	6-Z10
150B	6-Z10
157	6-Z10
192	6-Z10
192B	6-Z10
194B	6-Z10
216	6-Z10
216B	6-Z10
218B	6-Z10
260	6-Z10
293	6-Z10
38	6-Z11
48	6-Z11
56	6-Z11
272	6-Z11
289	6-Z11
300	6-Z11
294	6-Z12
209	6-Z13
297	6-Z17
112	6-Z25
96	6-Z26
100	6-Z26
115	6-Z26
122	6-Z26
231B	6-Z26
131	6-Z3
131B	6-Z3
132	6-Z3
136	6-Z36
191	6-Z36
209B	6-Z38
212	6-Z38
255B	6-Z39
79	6-Z4
146B	6-Z4
168	6-Z4
210B	6-Z4
343	6-Z4
135B	6-Z43
149B	6-Z43
152B	6-Z43
190B	6-Z43
193B	6-Z43
214B	6-Z43
273	6-Z43
138B	6-Z46
144	6-Z6

Compás	PCS
268	6-Z6
357	6-Z6
53	7-Z37
75	7-Z37
99B	8-Z15
251	12
271	12
97B	6-30
255	6-31
12	7-32
119B	7-32
292	6-33

5.- Divisi y subsets

Compás	Superset	Subset	Instrumentación
[006]	8-1	3-1	(cl 5,4,3),(trpt 2,1,0)
[131]	6-Z3	3-1	(bsn 5,4,3)
[144]	6-Z6	3-1	(bsn 4,3,2)
[168]	6-Z4	3-1	(cl 3,5,4),(cbsn 1,hmn0,11)
[171]	6-Z6	3-1	(ob 10,0,11),(cl3,5,4)
[357b]	6-Z6	3-1	(ob),(trpt)
[383]	4-1	3-1	(cl3,2,1)
[357a]	6-Z6	3-1	(ob),(trpt)
[023]	3-1	3-1	(bsn 1,0,11),(trbn0,11+btrbn 1)
[121]	3-1	3-1	(cl 1,0,11)=(trpt)
[264]	3-1	3-1	(trbn 10,9,btrbn 11)
[371]	3-1	3-1	(trbn,btrbn)
[026]	4-1	3-1	(cl 1,0,11)
[389]	4-1	3-1	(trpt 1,1,10,9)
[082a]	4-1	3-1	(fl 0,11,10)=(ob)(+cang=4-1)
[074]	6-1	3-1	(bcl 1,2,bsn0)
[113]	6-1	3-1	(ob 3,4,2),(cbsb 11+trbn0,1)
[123]	6-1	3-1	(bsn 9,7,8)
[174]	6-1	3-1	(fl4,3,2)
[188]	6-1	3-1	(cl10,9,8),(fl 5,trpt 6,7)
[244b]	6-1	3-1	(bsn 1,2,3)
[354]	6-1	3-1	(bsn 2,1,0)
[244a]	7-1	3-1	(fl6,5,4),(ob3,2,1),(cl0,2,1),(trpt6,5,4)
[353]	8-1	3-1	(fl4,3,2),(ob0,11,10),(cl11,10,9),(trpt3,2,1)
[355]	8-1	3-1	(fl4,3,2),(ob0,11,10),(cl11,10,9),(trpt3,2,1)
[179]	9-1	3-1	(fl 4,3,2)
[143]	5-2	3-1	(cl 10,11,9)
[177]	5-3	3-1	(ob 10,0,11)
[352]	8-3	3-1	(bsn 2,1,0),(trbn0,11,10)
[356]	8-3	3-1	(bsn 2,1,0),(trbn0,11,10)
[250]	8-4	3-1	(trpt7,6,8)
[042]	6-5	3-1	(bcl 1+trbn 11,0)(+chimes=4-1)
[126a]	8-5	3-1	(cl 8,7,6)
[124]	6-26	3-1	(ob 6,5,4)
[126b]	7-20	3-1	(bsn 6,5,4)
[211]	8-13	3-1	(bsn 8,7,6)
[231]	8-24	3-1	(bsn 6,5,4)
[176]	7-9	3-1	(ob 10,0,11)
[323]	7-11	3-1	(trpt5,4,3)
[099]	8-Z15	3-2	(cl),(bsn,cbsn)
[099]	8-Z15	3-2	(cl)=(trpt)
[112]	6-Z25	3-2	(fl),(trpt)
[126a]	8-5	3-2	(trbn,btrbn)
[126a]	8-5	3-2	(trpt)
[131]	6-Z3	3-2	(trbn,btrbn)
[169]	6-1	3-2	(bsn),(trpt)
[179]	5-3	3-2	(bsn,cbsn),(trpt)
[339]	7-3	3-2	(trb,btrbn)
[075]	7-Z37	3-3	(fl)
[081]	6-Z10	3-3	(bsn)
[123]	6-1	3-3	(trpt)
[129]	9-1	3-3	(ob)
[344]	6-Z4	3-3	(trbn,btrbn)
[036]	5-21	3-4	(cl)
[075]	7-Z37	3-4	(cl)
[076]	5-3	3-4	(trpt)=(vibes)=[79](cl)
[081]	6-Z10	3-4	(trpt)
[339]	7-3	3-4	(cl8,1,0)
[340]	8-4	3-4	(fl)
[340b]	3-4	3-4	(ob)
[343]	6-Z4	3-4	(ob)
[042]	6-5	3-5	(cl)=(trpt)
[082b]	8-8	3-5	(cl)
[088]	5-7	3-5	(bsn)
[144]	6-Z6	3-5	(fl),(ob),(trpt)
[250]	8-4	3-5	(ob),(cl)
[099]	8-Z15	3-7	(bsn)
[397]	5-5	3-9	(fl)

6- Notas más agudas

Comp	Nota más aguda	Instrumento
1	reb	Solo piano
5	fa#	Solo piano
6	fa#	oboes
8	do	Solo piano
9	reb	trombón- Tuba
12	Sol	Solo piano
13	lab	Picc
14	lab	Piano
15	la	Solo piano
16	re#	Solo piano
17	reb	Timbal
18	re	Arpa
20	do	Solo piano
21	reb	piano
22	re	solo piano
23	reb	Fagot
24	reb	Solo piano
25	re	Piano
26	reb	Clarinete
28	reb	Solo piano
29	re (de comp. ant.)	Contrabajo
30-35	reb	Solo piano
35	do	Violín 1
36	do	Clarinete
38	la#	Solo piano
39	la#	piano
40	lab/fa	Solo piano/Violín 1
41	sol	Solo piano
42-43	sol	Clarinete/trompeta
44-45	sol	Violín 1
46	lab	Piano
47	lab	Solo piano
48	la#	Vilín 1
49	la #	Oboe 1
50	la#	Flauta 1
51	re#	Solo piano
52	re#	Solo piano
56-59	do	Violonchelo
60-72	La#	Violín 1
73	reb	Solo piano
74	re #	Trompeta

7- Fragmentos en los cuales la métrica permanece constante

Compases	Métrica	Objeto asociado
38-42	5/4	Pn 2a
135-138-(139-140)	5/4	Pn 2a
167-168	5/8	-
184-185	5/4	-
190-192-(193-194)	5/4	Pn 2a
209/210	7/8	Vientos 2
(214)-215-216-(217-218)	5/4	Pn 2a
219-223	5/16	Cuerdas 3 (grupos de dos semis – latido)
261-264	5/16	Vientos 2b
289-292-(293-296)-297-301	2/2	Pn 2a
348-349	2/2	Pn 2a
352-353	5/16	Vientos 2
357-359	5/16	Vientos trama
(361-366)-367-369-(370-378)-379-380-(381-385)- 386-387-(388-407)	3/4	Pn 2b1

Los compases indicados entre corchetes son considerados como pertenecientes a la región, aunque posean diferente métrica.

Bibliografía

Feldman, M. *Piano and orchestra*, Universal edition

Schönberg, A. *Five piano pieces op. 23*, Wilhelm Hansen edition Nr. 2326

Paz, J.C. *Arnold Schoenberg o el fin de la era tonal*, Nueva visión, Buenos Aires, 1958

Schaeffer, P. *Tratado de los objetos musicales*, Alianza Música, Madrid, 1988, 1996.