

Mantler-Feldman: traducciones musicales de textos de de Beckett.

Autor:
Fernández, Andrea

Revista:
Beckettiana

1999, 7/8, 111-120



Artículo

MANTLER-FELDMAN: TRADUCCIONES MUSICALES DE TEXTOS DE BECKETT

ANDREA FERNANDEZ

«...music is the Idea itself, unaware of the world of phenomena, existing ideally outside the universe, apprehended not in Space but in Time only...»

S. Beckett: Proust

La musicalización de un texto poético supone la confrontación de dos dimensiones: a la escritura le corresponde el dominio del espacio; a la música, el del tiempo. Además, el lenguaje musical no sufre el desdoblamiento del signo en significado/significante puesto que un sonido, en sí mismo, no refiere a ninguna realidad exterior a él. No obstante esto, una composición musical puede ser vehículo de comunicación, porque la ausencia de significado no va en detrimento de su inteligibilidad.

Desde este punto de vista, es posible que la elección de un texto poético para su musicalización resulte contradictoria. Sin embargo, en la medida que la poética de Beckett se define por una indagación acerca de las posibilidades expresivas del lenguaje, los trabajos de Mantler y Feldman tienen por objetivo trasladar esta inquietud al manejo del material sonoro.

Las composiciones de Mantler están atravesadas por una obsesión: de qué manera el arte de este siglo -al menos la música y la poesía- reflejan la desintegración del proyecto moderno. *Many have no speech* (1988) reúne textos poéticos de Samuel Beckett, Ernst Meister y Philippe Soupault en una obra que pone especial énfasis en la «interpretación» musical, pero también, en la yuxtaposición entre la «palabra escrita» y la «palabra dicha».

La música ejecutada por la Danish Radio Concert Orchestra introduce al oyente en un «clima» que se revela diferente no sólo para cada uno de los tres autores, sino también, para los intérpretes. Sobre este «clima» encontramos las voces de Marianne Faithfull, Jack Bruce y Robert Wyatt, a las que finalmente se suman, «comentando la interpretación», la trompeta de Michael Mantler y la guitarra de Rick Fenn. Claramente, la obra fue construida por etapas, pensada desde la fragmentación. Asimismo se observa una rigurosidad en el ordenamiento de cada pieza, por ejemplo, en la selección de los poemas de Beckett: once poemas pertenecientes a *Mirlitonades* (1976-1978) a los cuales se intercala PSS (1981) y *Something there* (1974). Otros ejemplos: la selección de los autores, la selección de las voces que interpretan cada poema, y por último, el orden de aparición de los poemas.

Al respecto, los textos fueron barajados de manera tal que, es posible seguir el recorrido de ciertas palabras «iterativas», cuyo significado se va recuperando en contextos diferentes.¹ Aún así, lo que se escucha es una voz «despersonalizada», suspendida en el vacío. No hay progresión, sino, una suerte de movimiento oscilatorio continuo.

Many have no speech nos interpela. El tema que abre el disco -Introduction- marca un breve contrapunto entre la guitarra y la trompeta: «voces» que parafrasean lo dicho por los intérpretes. El contrapunto es ciertamente una forma del diálogo.

Al igual que las ejecuciones de los músicos, los discursos confrontados de los tres poetas dan forma a un «diálogo», y este «diálogo» avala, vehiculiza la lectura que hace Mantler de los mismos. Es decir, Mantler ha encontrado un «tono» que da unidad a las palabras y sonidos que componen este gran texto. «Tono» en el sentido musical -tensión-, pero también, en el sentido empleado

por Hölderlin para definir al auténtico poema: es el tono del poema lo que hace que «permanezca en el instante pasajero».²

El interrogante que plantea *Many have no speech* es: cómo producir arte con un lenguaje «gastado», resabios de una cultura que se postula como «cultura humanista» pero que ha permitido Auschwitz. Así como el silencio permanecería la respuesta frente al vaciamiento total de sentido, la obra de Mantler recrea esta sensación de progresiva descomposición del mundo en infinitos fragmentos, a partir de la ausencia rítmica. En su lugar, las voces son envueltas por un clima sonoro semejante a una «música rota».

La música compuesta en *Folly seeing all this* (1993) para el último poema de Beckett -*What is the word*- continúa con esta indagación acerca del material lingüístico y musical, aunque sigue al texto mucho más de cerca.³

La pregunta -*What is the word*- genera una tensión en el lenguaje. Más precisamente, en este poema es el «balbuceo» lo que hace efectivo un «extrañamiento» en la lengua. La búsqueda del poeta -la búsqueda del ser en el poema- se articula a partir de la iterabilidad, del fragmento y del silencio. El silencio se revela como parte constitutiva puesto que está tematizado en la ausencia de respuesta frente a la pregunta inicial.

Lo primero que se percibe al leer el texto es su estructura: a partir de una cantidad determinada de palabras se constituyen series que se repiten. En la composición de Mantler, cada palabra es reemplazada por un tono invariable, y la duración de una frase musical -la figura que la representa- es igual a la duración del silencio posterior -lo que en la escritura está marcado con guiones-. Por ejemplo, podría asignarse una secuencia cualquiera de sonidos que reemplacen todas las palabras o sílabas del poema: *what* = SOL, *is* = #FA, *the* = RE, *word* = FA, etc. Finalmente se observa que, para las veintidós palabras del texto en inglés se han utilizado once sonidos, de los cuales sólo cinco se repiten en distintas alturas. Los intervalos entre sonido y sonido -palabra y palabra- no distan de un semitono. Los sonidos se mueven casi imperceptiblemente, y al no existir escala o patrón que los agrupe, la continuidad queda establecida por la repetición. Con todo, el desequilibrio permanente es lo que sobresale, es decir, los sonidos son percibidos como manchas, en soledad.

Asimismo, el contraste entre el sonido más grave y el más agudo, responde a una articulación en dos voces, pensando en un «desdoblamiento» más que en un diálogo. La primera voz -grave- es aquella que abre el poema, y la segunda -aguda-, aquella que introduce las preguntas *what, what is the word, where*.

Esta articulación en dos voces, juega con la posibilidad de dividir al poema en dos espacios cuya bisagra sería la pregunta *where*. En primer lugar, el espacio del *here, this, given, all*, que se corresponde con el sonido grave, con lo profundo, con las sombras. Por otra parte, el espacio del *there, over there, afar, a faint, seeing*, correspondiente con el sonido agudo, la exterioridad, la luz.

Sin embargo, prevalece la sombra: en el poema, porque presenta una escritura despojada de toda posibilidad de constituirse como tal; en la musicalización del mismo, porque el sonido grave condiciona la percepción del otro. Esto es, con la sucesión discontinua de materias sonoras disímiles se produce el siguiente fenómeno: el silencio adquiere igual importancia que el acontecimiento sonoro, pero también, si la secuencia es «sonido grave... silencio... sonido agudo...», por comparación mental, se sigue escuchando el primer sonido (la primera voz en este caso).

Tales planteos remiten a un sistema donde el valor de cada elemento depende de su posición, no obstante, el primer elemento es «*folly*». «Locura» es sinónimo de desorden, de caos, de alteridad. «*Folly*» implica la imposibilidad de un sujeto de representarse a sí mismo.

Retomando la hipótesis de *Many have no speech*, es posible pensar que la alienación del hombre con respecto a su mundo natural se corresponde con un distanciamiento similar en el lenguaje, efecto que produce un vacío de sujeto. Esto es llevado a cabo en la escritura, a partir de un uso intensivo y «asignificante» del lenguaje donde el sonido mismo se desterritorializa.⁴ El lenguaje de *Mirlitonmades* pertenece ciertamente a ningún lugar.

En el Prefacio a *Las palabras y las cosas*⁵, Foucault relata la dificultad de algunos afásicos para identificar y luego ordenar madejas de lana sobre una mesa. La imposibilidad de reconocer «la mesa» como «espacio homogéneo y neutro» donde los elementos puedan ordenarse de manera coherente se asocia

con la pérdida del habla. Como ya se ha dicho, la composición de Mantler recupera todo esto en la ausencia de «ritmo». El ritmo es el elemento que da periodicidad en la música, aquello que da relieve a una sucesión de sonidos que de otra forma carecerían de sentido. Arritmia es sinónimo de incomunicación. Arritmia significa: no estamos ahora en el momento presente sino antes o después, fuera de tiempo. En ambos casos, lo que se ha sustraído es el lenguaje. Atopía, afasia, arritmia: *where* señala un espacio indeterminado, intermedio; señala un no-lugar. La voz se disuelve en este no-lugar.

Cuál será la palabra entonces, que permitirá franquear esta imposibilidad. Si bien el silencio (el mutismo) define el instante presente, el espacio de creación artística se funda en una búsqueda jamás denegada. Para citar a un crítico del lenguaje:

Si yo quiero trepar en la crítica del lenguaje, que es la ocupación más importante de la humanidad que piensa, debo, pues, acabar con el lenguaje que hay tras de mí, junto a mí y delante de mí; paso tras paso, debo, pues, destruir, al pisarle, cada barrote de la escala. El que quiera seguir, construirá nuevos peldaños para romperlos a su vez.⁶

Una composición basada en los dos últimos fragmentos de *How it is* abre *Live* (1987), disco en el cual Mantler recoge este motivo de «la escala» enfatizando la autorreferencialidad del lenguaje musical. En la introducción a la primera parte -titulada *Preview*⁷- es posible escuchar a uno de los instrumentos intentando extenderse en una serie ascendente de seis sonidos. El diseño final sería el siguiente: intento -fracaso- repetición. Cuando se logra alcanzar el escalón número siete -el sonido más agudo y también, el más distanciado- la estructura se derrumba, pierde el equilibrio y el proceso de construcción vuelve a comenzar.

En general, la música compuesta por Mantler «acompaña» los textos de Beckett y subraya en ellos un concepto particular. Vale decir que tanto la orquestación como la interpretación vocal, traducen en términos musicales la inestabilidad del ser, la búsqueda continua, el enfrentamiento con el vacío.

Feldman: el contrapunto

Neither (1977) surge de la propuesta que Morton Feldman hace a Beckett en 1976 a propósito de trabajar juntos. Pese a la negativa de Beckett con respecto a que sus textos sean musicalizados⁸ el interés del músico se centra en la yuxtaposición del texto poético y la composición musical como dos exponentes de una estética que propicia la renovación de los vehículos expresivos. Feldman compara sus experimentos en notación musical con la adopción que hace Beckett de la lengua francesa, aludiendo a la necesidad de despojarse de lo puramente superficial para acceder a la verdad desnuda.⁹ En ambos casos, se trata de una reflexión acerca de la **forma** y el **contenido**.

Como composición, podría decirse que *Neither* es la negación de la ópera. La música no comenta el texto porque en él no se relata ninguna historia. No hay un argumento, ni siquiera protagonistas: la voz de la soprano es un instrumento más. Hasta la «obertura» -la pieza musical que suele enunciar la ópera, exponiendo sus temas principales- es aquí la antesala del vacío.¹⁰

Feldman trabaja con un lenguaje acotado. El material sonoro se reduce a una nota aislada y acordes que ejecutados en registros variados por los distintos instrumentos se reiteran a lo largo de la composición. La percepción de fluidez se debe por momentos a la alternancia de tales sonidos, o bien, a la concurrencia simultánea donde la variación está marcada por la presencia de crescendos y diminuendos. El proceso de desarrollo sonoro se caracteriza por la «reiteración» y la «permanencia», esto es: cuando se reitera un motivo por un largo período de tiempo, se establece un régimen de permanencia. En este contexto, la voz es aprehendida como suspendida en el espacio.

Feldman trabaja la partitura «verticalmente»: establece cuadrículas que dividen al pentagrama en doce partes y facilitan así la constante variación del pulso. Es decir, la duración de un sonido o bien de un silencio - puesto que esta estructura se mantiene aún en aquellas partes no cantadas, sin música- cambia de compás a compás. Asimismo, a medida que la composición va avanzando, esta división se extiende a quince, dieciocho e inclusive veinte cuadrículas. Notablemente, la composición progresa hacia lo mínimo.

Este sistema de notación musical tiene por objetivo dar una mayor libertad a los músicos, pero también, captar la vertiginosidad del presente. Si bien toda escritura espacializa el tiempo, la intención de Feldman no es «fijar» sino, por el contrario, lograr que el efecto aural total -indiscernible de la forma- transmita la complejidad de la experiencia. En tal caso, esta necesidad lo ha llevado a apropiarse del espacio como dimensión musical.

Contrastando con Mantler, Feldman se muestra indiferente en cuanto a hacer comprensivo el texto en términos de audición o claridad de significado. Las frases del poema son interpretadas en un mismo tono, sin variación, aunque en ocasiones, toma palabras o sílabas aisladas para reiterarlas a lo largo de dos o tres notas. Es decir que el reparto de palabras y sílabas dentro de las secciones es arbitrario. Por ejemplo, la palabra *whose* del tercer verso es repetida por la soprano en otro momento. La frase *unheard footfalls only sound* es cantada dos veces, así como la palabra *neither* nueve veces, y *unspeakable home* ocho veces.

*The combined effect suggest that the listener either must know the text in advance, or else must trust that the music corresponds so closely to the text that the simultaneous apprehension of the two would be rendered tautologous.*¹¹

Feldman es consciente de la traición inherente a toda traducción, y es aquí donde su obra se afirma como «contrapunto» del texto de Beckett. El contrapunto sustituye la relación causal y anecdótica entre sonido y texto. Toda la composición se basa en una idea que extrajo del texto de Beckett y a la que denomina «movimiento pendular oscilatorio», caracterizado en el primer verso: *to and fro in shadow from inner to outer shadow*.

*The sense is of a dislocated «between - ness», a ghostly movement coming and going between different gradations of shadow, between self and unself equally impenetrable.*¹²

La complejidad de la orquestación de *Neither* lleva en sí misma esta imposibilidad, puesto que al oído sólo es perceptible un todo homogéneo en tanto no tiene tiempo ni posibilidad de discriminar las infinitas variaciones

sonoras. En la transmisión, la heterofonía se transforma en homofonía con lo que necesariamente una parte de la información se disipa, se pierde. Lo único que permanece es la experiencia de la forma.

NOTAS

- ¹ La voz describe un itinerario que va de la luz a la oscuridad.

*Ich weiß
nichts **Dunkleres**
denn das Licht.*

Meister

La sombra representa el espacio interior, la verdad intransferible por medio del lenguaje.

*Son **ombre une nuit**
lui reparut
s'allongea pâlit
se dissolut.*

Beckett

No obstante esta certeza, le es imposible detenerse...

*hommes de peines
hommes de peine
que nos **nuits** sont longues.*

Soupault

- ² Hölderlin citado por Gadamer: *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa. 1993, p. 145.

³ Tanto Mantler como Feldman -aunque con variantes- son exponentes del llamado «arte minimal».

En este punto, cabe aclarar que todas las experimentaciones en la música moderna surgieron a partir de la instancia de ruptura que, en la primera mitad de este siglo, significó el «dodecafonismo». Creado por Schönberg, este método de composición musical dio como resultado un enriquecimiento hasta entonces insospechado de la armonía, en tanto promovía un ordenamiento absolutamente nuevo del material sonoro.

⁴ «Because the only possible spiritual development is in the sense of depth. The artistic tendency is not expansive, but a contraction. And art is the apotheosis of solitude. There is no communication because there are no vehicles of communication.»

Beckett, Samuel: *Proust*. Barcelona: Península. 1989, p.118

⁵ Foucault, Michel: *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI. 1997.

⁶ Mauthner, Fritz: *Contribuciones a una crítica del lenguaje*. México: Juan Pablos Editor. 1976, p.19

⁷ Los títulos de los fragmentos -Preview, No answer- pertenecen a Mantler. Lo mismo sucede en *Many have no speech* con los poemas escogidos de Mirlitonnades.

⁸ «... 'Mr. Feldman, no me gustan las óperas'... 'No me gusta cuando mis palabras se ponen en música'. Y yo contesté: 'Estoy de acuerdo. En realidad he utilizado muy pocas veces palabras. He escrito muchas piezas con voz y esas no tienen palabras'. Entonces él me miró y me dijo: '¿Pero qué es lo que usted quiere entonces?'. 'No tengo idea' contesté...»

Skempton Howard: «Beckett as Librettist» in *Music and Musicians*. Nro. 9 May 1977 (citado por Leo Samama).

⁹ «Ojalá llegue el momento...en que el lenguaje sea usado del modo más eficiente allí donde se abuse de él del modo más hábil. Puesto que no podemos eliminarlo todo de una vez al menos no queremos omitir nada que pueda contribuir a su descrédito. Hacerle un agujero tras otro hasta que eso lo que se esconde detrás, sea eso algo o nada, comience a filtrarse.»

Beckett, S.: «Carta Alemana de 1937» en *Beckettiana* Nro. 5 Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras, U. B. A., 1996, p. 90. Tr. A. M. Cartolano.

¹⁰ «Beckett se puso a trabajar. Feldman también. Sin texto. 'Por eso comienza la pieza también sin texto. Yo esperaba el texto. Descubrí lo que significaba una obertura: esperar el texto.'»

Skempton, H.: *Idem*

¹¹ Laws, Catherine: *Morton Feldman's Neither*. (Texto compilado por Mary Bryden, p. 59).

¹² Op. Cit.: p. 60

DISCOGRAFÍA

Mantler, Michael: *Live*. München: WATT/ECM Records. 1987.

Mantler, Michael: *Many have no speech*. München: WATT/ECM Records. 1988.

Mantler, Michael: *Folly seeing all this*. München: ECM Records. 1993.

Feldman, Morton: *Neither*. Switzerland: HAT HUT Records. 1997.